الفنون الشعبيّة

عدد ٤٢
يناير - مارس ١٩٩٤
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسّسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفنى :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :
ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد	٥
● الميتافولكلور والنقد الادبى الشفاهى تاليف : آلان دندس ترجمة : على عفيفى	٩
● المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى د. هانى إبراهيم جابر	١٦
● المعتقدات والخرافات الشعبية ــ ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله تاليف : ويلاند د . هاند ترجمة : أحمد صليحة	٤٤
● الانشاد الدينى عند المنشد الشعبى ــ مصادر الرواية وفنون الأداء محمد عمران	٥٢
● التحاور الفنى مع التراث د. نبيلة إبراهيم	٦٦
● افراح الختان فى اليمن ــ دراسة فى الادب الشعبى اليمنى د. طلعت عبد العزيز أبو العزم	٦٩
● التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى د. فاروق أحمد مصطفى	٨٣
● الشاطر محمد عبد العزيز رفعت	٨٧
● صفحات من كتاب الشرق القديم ــ جلجامش وحلم الخلود حمدى أبو كيلة	٩٨
● من فولكلور الواحات ــ بالقدس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء عبد الوهاب حنفى	١٠٥
● المقرونة آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية محمد فتحى السنوسى	١١٠
● جولة الفنون الشعبية : ــ صناعة الاقفاص فى الريف المصرى تحقيق مصور د. على محمد المكاوى	١١٣
● الفرقة القومية للموسيقى الشعبية نادية السنوسى	١١٨
● مكتبة الفنون الشعبية : ــ الشفاهية والكتابية تاليف : والتر ج. أونج ترجمة : د. حسن البنا عز الدين عرض : حسن سرور	١٢٣
This Issue	١٣٤

العدد : ٤٢ يناير ــ مارس ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. طلعت عبد العزيز ابو العزم
د. محمد على المكاوى
محمد فتحى السنوسى
نادية السنوسى
د. هانى إبراهيم جابر

● صورتا الغلاف :

من الرسوم الجدارية الشعبية فى مناسبة الحج

الاخراج الفنى والتنفيذ

صبرى عبد الواحد

وداعاً.....

سليمان جميل

وهذا العدد ماثل للطبع ، رحل عن عالمنا فجأة الفنان الكبير والعالم الجليل الأستاذ / سليمان جميل ، مدير عام الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، مخلفا وراءه قدراً هائلاً من الفجيعة والفراغ ، سوف يدرك القارىء حجمه عندما يطلع ــ داخل هذا العدد ــ على وقائع الندوة التى أقامها قطاع الفنون الشعبية ، ضمن سلسلة ندوات « لقاء الفنون » تحت عنوان « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

والأستاذ / سليمان جميل ــ رحمه الله ــ فولكلورى أصيل ، له العديد من المؤلفات والأبحاث العلمية فى مجال الموسيقى الشعبية ، وتزخر مكتبته الصوتية بكم كبير من التسجيلات الميدانية الحية لهذه الموسيقى . وهو أول من حاضر بالمعهد العالى للفنون الشعبية فى هذا المجال ، وأول من أنشأ فرق الآلات الشعبية بالثقافة الجماهيرية (سابقا) .. الهيئة العامة لقصور الثقافة (حالياً) .

وقد استلهم سليمان جميل موسيقانا الشعبية فى أعماله الموسيقية عن إدراك ووعى كامل بأهميتها ، وساهم فى التعريف بها فى المحافل الدولية ــ العلمية والثقافية ، عندما كان يعمل مستشاراً ثقافيا لمصر فى النمسا ، وتقديرا لجهوده منحته الدولة ، عن جدارة واستحقاق ، وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى .

وأسرة تحرير المجلة ، إذ تشعر ببالغ الأسى والحزن لرحيل هذا الفنان الكبير ، وبفداحة الخسارة التى يمثلها فقده ، فإنما تسأل الله أن يتغمده برحمته ، وأن يجزيه خيراً بما قدم لبلاده من جهد لم يكن يرجو به إلا وجهه .. رحم الله سليمان جميل وأسكنه فسيح جناته .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع .
● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الادارة
أ . د . سمير سرحان

هذا العدد

تعاود مجلة الفنون الشعبية ، اعتباراً من هذا العدد ، إتصالها ــ عن طريق الترجمة ــ بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوربية ــ النظرية والتطبيقية ــ ذات الرصانة العلمية المتميزة . وهى بهذه المعاودة لا تهدف فقط إلى إتاحة هذه الدراسات للباحثين الذين لا يجيدون الإتصال بها فى لغاتها الأصلية ، أو الذين لا يتيسر لهم أمر الحصول عليها ، بل وتهدف كذلك إلى إثراء الدرس الفولكلورى بوجه عام ، تأسيسا على أن التطور العلمى ، فى أى مجال من المجالات ، ما هو إلا نتيجة للجهود المتصلة للعديد من العلماء فى حقب زمنية مختلفة .

تستهل المجلة عددها هذا بدراسة لعالم الفولكلور الأمريكى « آلان دندس » عنوانها : « **الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى** » . وفيها يعنى دندس بتوضيح ضرورة أن يحاول الفولكلوريون ، وبصورة نشطة ، استنباط معنى الفولكلور من الناس ، وكيفية هذا الاستنباط . فلقد كان الاهتمام بالنصوص الفولكلورية ، مع حد أدنى من المعلومات المتعلقة بمكان جمعها وتاريخ تسجيلها ، كافيا للإجابة على أنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التى كان يطرحها علماء فولكلور القرن التاسع عشر بفرض إعادة بناء الماضى تاريخيا ؛ إذ كان ينظر إلى الفولكلور فى ذلك الحين على أنه شظايا الماضى التى تعكسه وتبقيه حيا ، لكن مع زيادة العمل فى حقل الاثنوجرافيا أصبح واضحا أن الفولكلور يعكس الحاضر أيضا بقدر ما يعكس الماضى ، ومن ثم جاء الاهتمام بضرورة جمع السياق الذى تروى فيه النصوص الفولكلورية .

ولقد بلغت الدعوة إلى الاهتمام بجمع السياق الفولكلورى حداً بدا عنده الفولكلور باعتباره شظايا أيضا ، لكن ليس شظايا الماضى ، بل شظايا الحاضر . وحجب هذا جزئيا الاهتمام بجمع الدلالة أو الدلالات الفولكلورية ، بعد أن تبين أنه لا يمكن دائما تخمين معنى أو معانى الفولكلور من السياق .

هكذا يمهد « دندس » سبيل الدخول إلى موضوعه ، ويقترح بهذا الصدد استخدام مصطلح « النقد الأدبى الشفاهى » كاصطلاح مساعد لتحصيل هذا المعنى . فكما أن هناك فى النقد الأدبى تأويلات مختلفة للعمل الأدبى المكتوب ، هناك أيضا لكل مادة فولكلورية نقد أدبى شفاهى متنوع ، وأحد مصادر هذا النقد هو الفولكلور نفسه ؛ إذ يوجد عدد محدود من التعبيرات الفولكلورية على الفولكلور يمكننا أن نستخرج النقد الأدبى الشفاهى من نصوصها ، وهذه التعبيرات الفولكلورية هى ما يسميها « دندس » بـــ « الميتافولكلور » ، أى الفولكلور الشارح .

بالإضافة إلى هذا المصدر يحدد « دندس » مصدراً آخر للنقد الأدبى الشفاهى ــ أكثر صراحة ووضوحاً من المصدر السابق ، وهو التعليقات التفسيرية أو الجانبية المنتجة بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغان ؛ لكنه يرى أن هذين المصدرين ليسا كافيين تماما لإنجاز نقد أدبى شفاهى مكتمل ومفيد ، ولذا يتعين على جامع الفولكلور اللجوء إلى إجراءات ووسائل أخرى ، صارمة ومنظمة (يذكرها دندس) ، لاستنباط النقد الشفاهى من الرواة ومن الجمهور . كما يرى ضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات فى هذا الصدد ، لأن تفسيرات النصوص ، على الأرجح ، هى التى تتبدل من جيل إلى جيل بأكثر مما تتبدل النصوص نفسها ، فالهدف المستقبلى من جمع الفولكلور يجب أن يركز على جمع السياق الذى تؤدى فيه المادة الفولكلورية ، بنفس درجة تركيزه على جمع المادة نفسها ، بالإضافة إلى النقد الشفاهى المصاحب لأداء المادة وسياقها .

تلى ذلك دراسة **الدكتور / هانى إبراهيم جابر** عن « **المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى** » . وفيها ينطلق الدكتور هانى جابر من مقولة محققة مفادها أن الرمز بطبيعته يقبل التراكم والتكيف الثقافى فى عملية تفاعله مع التطور الحضارى على مر العصور ، وبذلك ينمو الرمز محتشداً بالتراكمات الدالة ، التى تستقر فى وجدان أعضاء الجماعة لفترات طويلة ، ويتم التعبير عنها بوعى ، أو بغير وعى ، فى الأعمال الفنية الشعبية .

وباتجاه هذه المقولة ذاتها يقوم الدكتور / هانى جابر بتحليل بعض أعمال الفنانين التشكيليين، مقارنا بين الرمزية فيها والرموز الشعبية ، ليوقفنا بذلك على النمو المصاحب للرمز خلال رحلته التاريخية .

يلى ذلك دراسة عالم الفولكلور الأمريكى « **ويلاند د. هاند** » ، وعنوانها : « **المعتقدات والخرافات الشعبية .. ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله** » . ويركز « هاند » فى هذه الدراسة ــ بشكل تقييمى إلى حد كبير ــ على الدراسات والمجموعات التى أعدت فى أوروبا وأمريكا ، وبخاصة الولايات المتحدة ، فى هذا الميدان .

ولا يرمى « هاند » فى المقام الأول ــ كما يقول ــ إلى أن تكون دراسته مسحا للدراسات التى أجريت على المعتقدات والخرافات الشعبية ، بل إن الهدف منها هو تحديد مجالات الدراسة التى تنتظر الباحث أن يطرقها ، سواء فى أوروبا أو الولايات المتحدة .

ولا يكتفى « هاند » بتحديد هذه المجالات فحسب ، بل ويخص المجالات المندرسة منها بذكر المصادر والوثائق التى تفيد فى دراستها ، كما يحدد أنواع النقص المعيب التى تنطوى عليها هذه المصادر ، مثل خلوها ــ بوجه عام ــ من أية معلومات عن درجة الاعتقاد فى خرافة ما ، وخلوها من أية إشارات واضحة تجعلنا نحدس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتنقون هذه المعتقدات . وواضح أن هذا النقص الذى تنطوى عليه المصادر هو من الهموم الرئيسية التى يعنى بتحديدها الباحثون فى هذا الميدان فى الوقت الحالى .

تلى ذلك دراسة **محمد عمران** عن « **الإنشاد الدينى عند المنشد الشعبى ــ مصادر الرواية وفنون الأداء** » . وهى دراسة تتحرى التعريف بالمنشد الدينى الشعبى من خلال مادته الفنية ــ الموسيقية والشعرية ، والخصائص المميزة لهذه المادة ، بعد أن أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع هذا المنشد ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

ويتقدم الأستاذ / محمد عمران فى دراسته بسبيل هذا الهدف على ثلاثة مستويات : طريقة الأداء ، الأدوات والآلات الموسيقية ، المؤدى ، كاشفا من خلال هذه المستويات الثلاثة ، وما يتصل بها من تقنيات ومحفوظ شعرى وموسيقى ونشأة وغير ذلك ، عن حجم وعوامل التغير والثبات فى مجال الإنشاد الدينى بوجه عام ، وبتلك الدرجة التى تسمح لنا بالتعرف ــ عن قرب ــ على المنشد الدينى الشعبى « الصبيت » خلال المراحل التى مر بها الإنشاد بين المنشد التقليدى القديم ، والمنشد الجديد / المعاصر .

وعن « **التحاور الفنى مع التراث** » تجىء دراسة الأستاذة الدكتورة / **نبيلة إبراهيم** موضحة لأبعاد هذا التحاور فى إحدى القصص القصيرة للكاتب سعيد الكفراوى ، والتى تضمنتها مجموعته القصصية « ستر العورة » ، وعنوانها « الجمل ياعبد المولى الجمل » .

والدكتورة نبيلة بهذا الصدد تمارس تحليلها للقصة على عدة مستويات : علاقة الحلم بالواقع ــ تداخل الأصوات فى القص ــ لغة القص . مؤكدة فى نهاية تحليلها على أن الكاتب سعيد الكفراوى قد نجح فى قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش فى قلب الموروث الشعبى بأبعاده الأسطورية والدينية ، وأخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناص ، وهو تحريك النص الشعبى إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن كانت هذه الدلالة تحمل ضمنيا خلق موقف جدلى مع المعتقد الشعبى ينتهى إلى معارضته .

كما يقدم لنا الدكتور / **طلعت عبد العزيز ابو العزم دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى من خلال إحتفالية الختان فى هذا القطر الشقيق** . وقد جمع الباحث مادة بحثه خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء ، فى الفترة من ١٩٨٨ ــ ١٩٩٢ م ، حيث أتيحت له فرصة الاحتكاك بالوجدان الشعبى اليمنى لأربع سنوات متصلة ، فجاءت دراسته معبرة بصدق عن هذا الوجدان ، إذ هى لا تعنى فقط بالأدب الشعبى المرتبط بظاهرة الختان . موضوع دراسته ، بل تعنى أيضا برصد عناصرها ووصفها وتحليلها ، ومن ثم إلقاء الضوء عليها بالقدر الذى يتيح إطلالة مثرية على العالم الروحى للإنسان اليمنى .

وعن « **التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى** » ، باعتبار أن التعبير بالحركة لغة تتشابه مع لغة الحديث فى أن لها بناءها وإسهاماتها فى أنساق الاتصال المختلفة ، تجىء دراسة **الأستاذ الدكتور / فاروق احمد مصطفى** ، مشيرة إلى دور الأنثروبولوجيا فى هذا المجال ، وإلى أهمية التعبير بالحركة كما كشفت عنها دراسة بول سبنسر « المجتمع والتعبير الحركى » ، وإلى تفسير بعض حركات الجسم ، ووظيفة التعبير الحركى وعلاقته بالتراث ، والعوامل المؤثرة على التعبير بالحركة . كما تتعرض الدراسة بالوصف والتحليل لبعض أشكال التعبير بالحركة « الرقص الشعبى » فى مجتمع العريش .

وفى باب « نصوص شعبية »يقدم لنا **عبد العزيز رفعت** حكاية شعبية ، هى حكاية « **الشاطر محمد** » . **وقد قام الباحث بتدوينها وضبطها وفقا للمنطوق الصوتى للهجة الراوى الذى سجلها منه . واستكمالاً للفائدة الحق بالحكاية ثبتا بمعانى الكلمات التى راى انها قد تستغلق على القارىء غير المتصل بهذه اللهجة** .

يلى ذلك دراسة **حمدى ابو كيلة** « **صفحات من كتاب الشرق القديم : جلجامش وحلم الخلود** » . وهى دراسة تحليلية للسلسلة الملحمية السومرية ــ الأكادية حول جلجامش ، يهدف من ورائها صاحبها إلى الكشف عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين حضارتى وادى النيل (مصر القديمة) ووادى الرافدين (العراق القديم) تحتاج إلى إعادة نظر ؛ ذلك لأن أوجه التباين أو الاختلاف ــ كما يذهب صاحب الدراسة ــ بين الحضارتين ، رغم تزامنهما ، تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

ويرى حمدى أبو كيلة أن ذلك التباين يتجلى فى صور عديدة ، لكن ما يعنيه منها هو ذلك الاختلاف الجوهرى فى نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم البطولة ، والصفات التى يغلب أن يتحلى بها البطل قبل أن يتسنم مكانته المتميزة فى سياق القص ، إذا ما قورنت هذه النظرة بما يقابلها فى آداب وأساطير العراق القديم .

ولعل مما له دلالته فى هذا الاتجاه الدراسة التى يقدمها **عبد الوهاب حنفى** عن احتفالية عاشوراء فى منطقة « موط » بالواحات الداخلة ، وعنوانها : « **بالقادس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء** » .

وهى دراسة تتحرى رصد الممارسة الشعبية لهذه الإحتفالية فى المنطقة المذكورة ، كاشفة عن أوجه التماثل والاختلاف فيما بينها وبين الممارسات الشعبية لذات الإحتفالية فى دلتا وصعيد مصر ، وبالشكل الذى يلقى الضوء على العوامل والأسباب وراء هذا التماثل أو الاختلاف .

وعن « **المقرونة** » ، كآلة من آلات النفخ الموسيقية الشعبية ، يحدثنا **محمد فتحى السنوسى** عن موقع هذه الآلة من آلا النفخ ، وعن سبب تسميتها بهذا الاسم ، وعن الأماكن التى تنتشر فيها ، ومسمياتها الشعبية فى هذه الأماكن . كما يقدم لـ وصفا دقيقا لأجزائها ، وطبقات الصوت التى تعزف عليها ، ذاهبا إلى أن هذه الآلة هى آلة بدوية مصر عربية .

أما « جولة الفنون الشعبية » فى هذا العدد فتحظى بتحقيق فولكلورى مصور عن « **صناعة الأقفاص فى الريف المصرى** » ، قام بإعداده الدكتور / **على محمد المكاوى** ، وكذا بعرض مفصل لوقائع ندوة « **الفرقة القومية للموسيقى الشعبية** » ، قدمته لنا نادية السنوسى . وهى الندوة التى كان أحد فرسانها الفنان الراحل / سليمان جميل — رحمه الله - والتى أشرف على تنفيذها قطاع الفنون الشعبية ضمن سلسلة ندواته المتصلة عن المأثور الشعبى .

وفى « **مكتبة الفنون الشعبية** » **يقدم لنا حسن سرور** عرضا لكتاب « **الشفاهية والكتابية** » للعالم الأمريكى **والترج أونج** ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » التى يرعاها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت . والكتاب ترجمة الدكتور / حسن البنا عز الدين ، ومراجعة الدكتور / محمد عصفور .

المحرر

الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى

تأليف : آلان دنـدس
ترجمة : على عفيفى

إن الافتراض النظرى القائل بأن دور الفولكلور ينحصر فى أنه يعكس الماضى ويبقيه حياً ، افتراض مُعوِّق عند دراسة الفولكلور فى سياقه . فلو كان الفولكلور حقا هو عكس للماضى البعيد ، فلن يكون هناك مايقلق عند محاولة جمع سياق الفولكلور الحالى . إن جامعى الفولكلور الذين يركزون على الماضى يميلون إلى رؤية رواته باعتبارهم ناقلين ، غير مهمين نسبياً ، لشظايا أثرية ثمينة ، تلك التى ربما تصبح نافعة بشكل أساسى من أجل إعادة بناء الماضى تاريخياً . ولإنجاز الدراسات التاريخية المقارنة يحتاج المرء فقط إلى الحد الأدنى من المعلومات المتعلقة بالمكان وبتاريخ التجميع . والواضح أن تاريخ التجميع ومكان التسجيل كانا كافيين بالنسبة لأنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التى كان يسألها علماء فولكلور القرن التاسع عشر ، مثل : « ماذا كان الشكل الأصلى للمادة الفولكلورية ، وماذا كانت العلاقات الوراثية بين الأشكال المختلفة أو أقسام هذه المادة ؟ » .

فى القرن العشرين ، ومع زيادة العمل فى حقل الإثنوجرافيا ، أصبح واضحاً على نحو لافت أن الفولكلور قد عكس الحاضر بقدر ما عكس الماضى ، وأن وجود سياق يتم استخدام الفولكلور فيه ، إنما هو أمر مؤكد وبرغم ذلك ، فإن العرف السائد لجمع كل ماهو موجود ظل مستمراً ؛ فهناك قوائم طويلة من الأمثال تنشر فى دوريات الفولكلور ولا يرفق بها شرح عن أى استخدام أو معنى . إن علماء الأنثروبولوجى يلحقون باثنوجرافياتهم أجزاء رمزية مكونة من حكايات شعبية وأساطير ، ولكن مع تعليقات قليلة أو بلا تعليقات على الأطلاق عن علاقاتها مع جوانب أخرى من الثقافة . إن فلسفة «تجميع الأشياء» هى نفسها إحياء للأيام الغابرة للدراسات الفولكلورية ، والنصوص الفولكلورية بدون سياقاتها تعد نظائر لعدد كبير من الآلات الموسيقية الغريبة التى تزين حوائط متاحف الأنثروبولوجى أو المتاحف الشعبية أو تزين حوائط البيوت . إن الآلة الموسيقية أصيلة مثل النص الفولكلورى ، ولكن مجال الآلة ، وضبطها ووظيفتها وتعقيدات الأداء نادراً ماتكون معروفة .

لقد كان مالينوفسكى «Malinowski» حاداً فى دعوته للاهتمام بالسياق ، وقد أشار مرارا فى مقاله المهم سنة ١٩٢٦ «الأسطورة فى علم النفس البدائى» إلى خطأ الاكتفاء بتجميع النصوص ، وأسماها القطع المشوهة من الحقيقة ، وهنا تظهر فكرة الفولكلور باعتباره شظايا ، ولكنها ليست شظايا الماضى ، بل شظايا الحاضر . فى إحدى الصياغات لاحظ مالينوفسكى : «إن النص بالطبع مهم إلى أبعد حد ، ولكنه بدون السياق يبقى جثة هامدة » (مالينوفسكى

١٩٥٤ : ٤ ، ١) . وقد استمر باسكوم (١٩٥٤) فى الدعوة إلى الاهتمام بالسياق مؤخراً .

كان اهتمام جولدستين الجدير بالإطراء (١٩٦٤) بشيراً جيداً بمستقبل البحث فى حقل الفولكلور ، وذلك فى دليله القيم : **دليل العاملين ميدانيا فى مجال الفولكلور** . لقد وضع ، على وجه الخصوص ، فى قائمته «العمليات الفولكلورية» بوصفها جزءًا من أجزاء المادة الفولكلورية الأساسية التى يجب الحصول عليها من الميدان (ص : ٢٣) . وفى تطور آخر معاصر فى دراسة السياق الفولكلورى ، ذُكر أن طرق ووسائل استخدام الفولكلور لها قوالبها التى ينبغى الاهتمام بها ، مثلها مثل المواد الفولكلورية نفسها . إن تعريف قواعد استخدام مادة فولكلورية أو «إثنوجرافية قول الفولكلور» ، كما أطلق عليها ، يُوحى بأنه يمكن إضافة «قوانين» الشكل (أولريك) (Olrik) و «قوانين» التغيّر (آرنى) (Aarne) إلى قوانين الاستخدام[١] ، ذلك أن اكتشاف مثل هذه القوانين أو القواعد يفتح منطقة جديدة للبحث الفولكلورى .

إن الاهتمام الحالى بتجميع السياق ، من ناحية ثانية ، قد حجب جزئياً ضرورة الاهتمام أيضا بتجميع دلالة / دلالات الفولكلور ، ومن هنا فإن علينا أن ننتبه إلى الفرق بين الاستخدام والدلالة . إن تجميع السياق ، وبصورة أفضل ، تجميع عدد من السياقات المختلفة للمادة الفولكلورية نفسها يساعد بالتأكيد على اكتشاف معنى أو معانى مادة فولكلورية . ولكن لايمكن افتراض أن جمع سياق بعينه يعنى أننا قد حصلنا على المعنى بصورة آلية . أفترض أن عالم فولكلور قد جمع المثل اليوروبى* التالى :

« المَثَل كالحصان : عندما تكون الحقيقة مفقودة ، نستخدم مَثَلاً لنجدها » [٢] .

دعنا نفترض أنه قد جمع أيضا السياق العادى لهذا المثل الذى يُوظف وظيفة استهلالية قبل قول مثل آخر صُمم ليحسم نقاشاً معيناً . إن المثل الاستهلالى يوحى للجمهور أن المُحكِّم يخطط لاستخدام مَثَل ، ويذكرهم بقوة الأمثال العظيمة وهيبتها فى مثل هذه المواقف .

ولكن من خلال هذا النص وهذا السياق ، هل يعرف جامع الفولكلور مسبقاً ماذا يعنى المثل ؟ وما المقصود بالضبط من تشبيه المثل بالحصان ؟ على الرغم من أن معنى / معانى مثل ما تكون مضمنة بصورة غير قابلة للشك فى قرار فردى ، سواء أكان الشاهد فى هذا المثل المحدد ملائما فى السياق المقدم أم لا ، فربما يفقد جامع الفولكلور المعنى / المعانى برغم وجود نص وسياق لديه مسجلين بصورة مؤكدة . لايمكن دائما تخمين المعنى من السياق . لهذه الأسباب كان على علماء الفولكلور أن يحاولوا وبصورة نشطة استنباط معنى الفولكلور من الناس .

لقد أقترحت مصطلح «النقد الأدبى الشفاهى» كأصطلاح مساعد لتحصيل المعنى لفهم ، (Dundes 1964 b; Arew and dundes 1964) . إن المصطلح مشتق بصورة واضحة من «النقد الأدبى» الذى يشير إلى حشد من مناهج التحليل والتأويل للأدب المكتوب . وسوف يكتشف حتى المبتدىء فى النقد الأدبى أن هناك تأويلات مختلفة ومتنافسة للعمل الأدبى ذاته . هناك ظاهرة مماثلة تحدث فى حالة الفولكلور يمكن أن نسميها ، على سبيل المناقشة «الأدب الشفاهى» (مع أن هذه التسمية تميل بصورة غير مريحة إلى استبعاد الفولكلور الإشارى) .

هناك لكل مادة من الأدب الشفاهى يوجد نقد أدبى شفاهى متنوع ، وهذه نقطة مهمة إلى حد ما بالنسبة لعلماء الفولكلور برغم حقيقة أنهم تعودوا على التفكير فى روايات مختلفة لنص فولكلورى واحد ، وغالباً مايُعتقد ، وبصورة خاطئة ، أن هناك معنى واحداً صحيحاً أو تفسيراً واحداً صحيحاً . ليس هناك تفسير صحيح واحد لمادة فولكلورية ، كما لا توجد رواية واحدة للعبة أو أغنية . هناك معان متعددة وتفسيرات ينبغى أن تجمع كلها . وربما يسأل واحد عشرة رواة مختلفين عما يعتقده كل منهم عن معنى نكتة قدمت لهم ، وربما يحصل على عشر إجابات مختلفة . إنه من الصعب أن نحدد مدى التأويل نظراً لقلة النقد الأدبى الشفاهى المجموع نسبياً .

إن التفسير المقدم من وجهة نظر جامع الفولكلور يتعذر اجتنابه ، وليس هناك خطأ فى التحليل التأويلى الذى يختلف عن التأويل القومى ، ولكن لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر . لسوء الحظ ، فى أمثلة قليلة ــ يقترح الجامع المحلل أن تأويله هو التأويل القومى الحقيقى . يحاول ميلفيل جاكوبس Melville Jacobs ، على سبيل المثال ، أن «يُرى الأدب كما ظهر للشينوكس ــ Chinooks» : (Jacobs 1959

(3 a ولكن المرء يتساءل عما إذا كان الشينوكس سيتفقون مع تفسيرات جاكوبس . لقد أعاد جاكوبس بناء النقد الشفاهى ، ولكن من الممكن ألا يكون هذا النقد الشفاهى الذى أعاد بناءه هو نفسه النقد الذى جمعه . إن طبيعة نقده قد اعتمدت على مناقشته لحس الدعابة عند كلاكاماس شينوك Clackmas Chinook عندما يتحدث عن منهجه : «لقد عددت ١٣٠ مثالا فى مجموعة كلاكاماس حيث كنت قد حددت أن الجمهور قد استجاب لسرد فولكلورى بابتسامات أو بضحك «أو» ... أخذت كل موقف من الـ ١٣٠ موقفا فكاهيا وحاولت أن أحدد كل عامل نوعى فكاهى أو كل مثير للفكاهة اعتقدت أنه موجود فى الموقف» . وهاتان الحالتان جعلتا التحليل متحيزاً بوضوح (jacobs 1959 a: 178-79) . لم يكن جاكوبس حاضراً ، أثناء حكاية كلاكاماس شينوك ، جلسة الحكى . لقد جمع الحكايات من راوٍ متأثر بالثقافة الغربية ومنفصل نسبياً عن وطنه — وجاكوبس بإمكانه أن يقدم ما هو أكثر قليلاً من التخمينات التعليمية . سيكون من الصعب ، حتى فى ثقافتنا الخاصة ، أن نخمن ما إذا كانت حكاية «فكاهية» قد سببت الضحك أو لم تسببه ، وبصورة أكثر تحديداً ، سيكون أصعب أن نعرف على وجه الدقة فى أى موضع من النكتة قد أستثير الضحك . ليس على المرء أن يسجل الضحك فقط (الأنماط المختلفة من الضحك : القهقهة ، الضحك الذى يهز البدن) ، ولكن عليه أن يحاول اكتشاف : ماذا كان فكاهيا ، ولماذا ضحك الجمهور أو لم يضحك .

ليس من السهل تجميع النقد الأدبى الشفاهى ، فمن المحتمل أن يكون كثير منه قد تشكل بصورة غير واعية . علاوة على ذلك ، فإن المعانى والتأويلات التقليدية للفولكلور قد انتقلت من شخص إلى شخص ومن جيل إلى جيل تماما كالفولكلور نفسه . ولكن بعض أنماط النقد الأدبى الشفاهى تكون أيسر فى جمعها أكثر من الأخرى ، وربما كان من الأفضل أن نذكرها أولاً .

إن أحد مصادر النقد الأدبى الشفاهى هو الفولكلور نفسه ، أكثر مما هو من الناس بشكل مباشر . يوجد عدد محدود من التعليقات الفولكلورية على الفولكلور ، وكما يوجد مصطلح «اللغة الشارحة» الذى يشير إلى التعبيرات اللغوية عن اللغة ، يمكن بالتالى أن نقدم مصطلح «الفولكلور الشارح metafolklore» ليشير إلى التعبيرات الفولكلورية عن الفولكلور . إن أمثلة الفولكلور الشارح أو «فولكلور عن الفولكلور» ستكون أمثالاً عن الأمثال ، أو نكتا عن النكت ، أو أغانى فولكلورية عن الأغانى الفولكلورية وهلم جرا . إن الفولكلور الشارح ليس ضروريا أن يكون من داخل النوع الفولكلورى نفسه — فهناك أمثال عن الأساطير ، على سبيل المثال . إن مثل اليوروبا المستشهد به سابقاً سيكون مثالاً على الفولكلور الشارح . إنه تعليق فولكلورى على نوع فولكلورى ، أى على المثل . «المثَل كالحصان ، عندما تكون الحقيقة مفقودة ، فنحن نستخدم مثلا لنجدها » يشير هذا بوضوح إلى موقف تجاه الوظيفة المفتاح للأمثال فى ثقافة اليوروبا ؛ الوظيفية التى تحدد الحقيقة فى حالة مشكلة أو نزاع . ولأن الفولكلور الشارح يظل بالطبع ، بعد هذا كله ، فولكلوراً ، فمن المهم أن نستخرج النقد الأدبى الشفاهى من نصوص الفولكلور الشارح نفسها . إن معنى مثل اليوروبا طبقاً لأحد الرواة أنه بامتطاء حصان ، باعتباره أرفع مقاماً من الماعز والأغنام والكلاب والحيوانات الأخرى الموجودة بين اليوروبا ، يستطيع المرء أن يرى أبعد مما يستطيع شخص آخر يقف على الأرض . فالمشكلة المحلية الحالية يمكن أن ترى فى ضوء جديد وأفضل — باستخدام هذا المثل — إلى درجة أنه يمد أيضا بمنهج سريع وفعال للارتقاء إلى حالة المشكلة الحالية ، ولوضعها فى رؤية ملائمة أكثر لإنتاج حل لائق ودقيق .

والنكتة التالية هى مثال على النكت الفولكلورية الشارحة :

«كانت ليلة مظلمة عاصفة ، وهذا الفتى ذاهب إلى بيت المزرعة الريفية الوحيد القديم . هو بائع متجول ، ويقول للفلاح ، «أنا بائع ، وعربتى معطلة ، وأحتاج إلى مكان أقضى فيه ليلتى» . ويقول الفلاح «هذا حسن ، ولكن هناك شىء واحد ، فليس لدينا غرفة إضافية نوفرها لك ، ولذلك عليك أن تنام مع ابنى» ويقول البائع «يا إلهى ، يبدو أننى فى النكتة الخطأ» .

هنا تعليق شعبى على مجموعة نكت الباعة المتجولين ؛ إذ تتضمن النكتة إغراء بابنة الفلاح و / أو بزوجته فى معظم نكت المجموعة . كما يحتمل أنك تعرف ، يشرح الفلاح للبائع أنه يمكنه أن يمضى ليلته ، ولكن المكان المتاح الوحيد هو حجرة ابنته . هكذا تكون هذه النكتة نكتة عن مجموعة نكت ، وتوجه الانتباه إلى أحد أهم ملامح المحتوى النقدى لمجموعة النكت . ومرة أخرى ، يمكن للمرء أن يستخرج

النقد الأدبى الشفاهى من هذا القدر الضئيل من الفولكلور الشارح . بكلمات أخرى ، سيحاول الرجل الأمريكى الهرب عند ذكر الشذوذ الجنسى ، فقط ، لأن هذا النشاط «خطأ» : البائع فى النكتة الخطأ (إن الهرب من النكتة يشبه الهرب من «الحائط الرابع» فى اللغة المسرحية) . يشاهد الممثلون البرواز المسرحى عادة بوصفه الحائط الرابع للغرفة . أحيانا سيكسر أحد الممثلين الاتفاق وسوف يتحدث مباشرة مع الجمهور . فى بعض المسرحيات ، تستدعى نكتة مثل البائع الجوال ، خصوصا لكسر الإطار المتفق عليه .

قد يعلق الفولكلور الشارح أحيانا على الملامح الشكلية أكثر مما يعلق على محتوى الفولكلور . تصور على سبيل المثال ، هذه النكتة الفولكلورية الشارحة المرتكزة على مجموعة نكات «تك تك» :

تك

مَنْ الطارق ؟

فرصة

يوجه الانتباه هنا إلى الصيغة المفتوحة المشتركة المزدوجة للنكتة فى هذه المجموعة : تك ــ تك . إن استخدام «تك» مرة واحدة استخدام غير صحيح ، ولكنه مبرر بالاشارة إلى المثل : «الفرصة لاتطرق الباب إلا مرة واحدة» . مثل هذه المحاكاة الساخرة للأشكال الفولكلورية ومثل هذا اللعب بالألفاظ يمكن أن يكون مصادر نافعة فى المواقف الشخصية لشعب تجاه فولكلوره . هناك مصدر آخر للنقد الأدبى الصريح بالاضافة إلى النصوص الفولكلورية الشارحة يتكون من التعليق التفسيرى أو التعليق الجانبى المنتج بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغان . هذه التعليقات الجانبية يحذفها أحيانا وبصورة غير حكيمة المحرر الدقيق بصورة زائدة عن الحد ، ولكنها يجب ألا تحذف . هناك مثالان من راو من البوتاواتومى Potawatomi ، ربما يصوران طبيعة هذه التعليقات الجانبية . فى بداية إحدى الحكايات قال الراوى الذى حكى لى «حسن كان هناك ذات مرة .. ، كان هناك صبى صغير ، دائما كان هناك صبى صغير ، أنت تعرف ، و ..»[٣] . إن عبارة «دائما كان هناك صبى صغير» هى تعزيز شعبى لإحدى السمات المهمة لحكايات فولكلورية بعينها ، أى أن الشخصية الرئيسية هى صبى صغير . ربما كان مثل هذا التعليق ذا قيمة خاصة لو لم يعرف جامع الفولكلور سلفاً أى نوع من أنواع الحكايات كان فى جعبة مَنْ روى له . يشير التعليق إلى وجود حكايات كثيرة فيها صبية صغار ، وهذا التعليق يخدم فى تأصيل الحكاية الخاصة التى يحيكها ، إنه يبدو كما لو كان يقول إن الحكايات التقليدية يجب أن يكون فيها صبى صغير باعتباره بطل الحكاية . وفى هذه الحكاية كذلك سأحكى الآن عن وجود هذه الشخصية المقولبة المطلوبة .

هناك تعليق نقدى جانبى وذاتى آخر جاء فى رواية **مجموعة مقاتلى السلحفاة الكبيرة** علّق به الراوى الذى حكى لى . فى الالتماس المزيف (Motifk 581.1, drowning punishment for turtle) ، يتدبر الريفيون طرقا لقتل السلحفاة المقبوض عليها ، ويناقشون أولاً قذفها فى غلاية بها ماء يغلى ، ولكن السلحفاة تهدد برش الماء وحرق أطفالهم . يقترح الريفيون بعد ذلك ربطها إلى شجرة وقذفها بالخردق ــ عند هذه النقطة يعلق الراوى :

«لست أدرى إذا ما كان لديهم خردق فى هذه الأيام أم لا» ، هذا قبل أن يختتم الراوى روايته بما انتهى إليه الريفيون من القذف النهائى للسحلفاة فى نهر مثلما حدث مع أرنب القار الصغير* . يشكك هذا التعليق فى دقة الحكاية . وبالرجوع إلى زمن الحكاية الهندوأمريكية ــ عندما كانت الحيوانات مثل الناس ــ فإن بروز مثل هذا العنصر البيئى الواضح ــ كالخردق ــ ينافى حساسية الراوى الذى روى لى ، وبرغم ذلك فإن الراوى لم ينكر أو يبدل الحكاية التقليدية كما عرفها ، فقط أقحم استنكاراً جزئياً ، معبراً بهذه الطريقة عن شكوكه الاعتراضية .

إن المشكلة مع الفولكور الشارح وتعليقات الرواة الجانبية أنهما فقط وفى أحسن الأحوال يقدمان صورة غير مكتملة عن تقييم شعب لفولكلوره . وبالنسبة لبعض أنواع الفولكلور لم يتم تسجيل فولكلور شارح ، فى حين أنه بالنسبة لبعض الأنواع الأخرى نشرت تعليقات جانبية قليلة . إن مانحن بحاجة إليه هو الصرامة والاستنباط المنظم للنقد الأدبى الشفاهى . من الممكن أن تكون هناك حكاية أو أغنية قد عولجت من قبل جامع الفولكلور كما يعالج المحلل النفسى المعاصر حلما . وكما يطلب المحلل النفسى من مريضه الحالم أن « يستسلم للتداعى الحر» وأن يعلق على عناصر الحلم المختلفة ، بالمثل على جامع الفولكلور أن يطلب من الراوى الذى يروى له أن «يستسلم للتداعى الحر» بالطريقة نفسها

محاولاً أن يشرح أو يعلق على كل عنصر فى الحكاية . من الشائع أن عالم الفولكلور المتعطش للنص سيقول فى الحال وبعد سرد حكاية أو أغنية «هذا حسن ، هل تعرف أكثر من هذا ...» وهو لن يطلب من الراوى بصورة متأنية أن يتجنب التفسير الشعبى للحكاية المحكية فى هذه اللحظة . ربما يعتبر جامع الفولكلور أن المادةالفولكلورية المجموعة هى اختبار لكشف الشخصية ، وربما كان علينا أن نقول «نصا لاختبار الشخصية» ، وفى هذه الحالة عليه أن يطلب من الراوى أن يبتكر قصة عن القصة .

ربما كان مرغوباً أكثر أن تسنبط النقد الأدبى الشفاهى الخاص بكل من الراوى والجمهور . إن الدلالة بالنسبة لراوى الحكاية ليست بالضرورة هى الدلالة نفسها بالنسبة للجمهور أو بالنسبة للدلالات المختلفة لأفراد الجمهور المختلفين . ومن المثير للانتباه أن علماء الفولكلور يتحدثون عن دلالة الحكاية الشعبية ، وأن وجود دلالات متعددة يشير إلى وجود عوائق فى الاتصال . ربما يعتقد شخص أنه إذا كان أ و ب أعضاء فى ثقافة واحدة ، وأن كلا منهما يعرف نصا فولكلوريا فإنه يعمل بوصفه وسيلة قوية للربط بين أ و ب . فإذا فسر أ و ب النص بصور مختلفة ، فإن توجه أ بالنص إلى ب يمكن أن ينتج عدم فهم أكثر مما ينتج فهما . وفيما يلى ما قد يؤدى إلى توضيح الدلالات المتعددة .

هناك مجاز شعبى (عبارة مأثورة) يقول: عندى فأس يحتاج أن يشحذ . بالنسبة لى يعنى هذا أننى متحامل عليك بعض الشىء . وإذا قلت : «انتبه إلى كذا وكذا فلديه فأس يريد شحذه» فكأننى أنبهك ضد ما قاله شخص عن نفسه لأن كلماته وأفعاله ستكون متأثرة بشىء ما ، أعتقد أنه هدف شخصى .

لقد أخبرنى آرثر ميلر باعتقاده أن هذه الأستعارة تنطوى على طلب معروف لأن شحذ الفأس يحتاج إلى رجلين ، أحدهما ليدير حجر الشحذ ، والآخر للامساك بالفأس . بناء على ذلك ، إذا أتى شخص إلى آخر وقال إن لديه فأس يريد شحذه ، فهو بذلك يسأل الشخص الآخر أن يكف عما كان يفعله وأن يساعده فى شحذ الفأس . لقد أيد القاموس هذا التفسير بقوله : «أن يكون لديك هدف خاص تريد إنجازه أو أنك تريد أن تصبح مشهوراً»[٤] .

ثمة معنى تقليدى آخر لهذه الاستعارة . هو معنى «الضغينة» ، وطبقاً للرواة «فإن عندى فأس يحتاج أن يشحذ» يشبه وجود «ضغينة bonetopick مع شخص ما . روى أحد الرواة إنه لو أهمل فى عمل من أعمال الأسرة المنزلية الموكولة إليه ، مثلا : التخلص من القمامة فى نهاية اليوم ، فإن أمه ستقول له فى صباح اليوم التالى «عندى فأس لأشحذه معك ، أنت لم تلق بالقمامة فى الليلة السابقة» . لقد شرح الراوى هذه العبارة «لدى فأس لاشحذه معك» بمعنى «أن ثمة احتكاك سيحدثوأن شرراً سوف يتطاير كما يتطاير الشرر عند شحذ الفأس» . (لقد اكتشفت أن زوجتى تستخدم هذا المعنى أيضاً . فأحيانا ما يصطدم كلب الجيران بحاوية قمامتنا ويقلبها ، وقد ألمحت زوجتى إلى أنه من الملائم أن تتصل بجيراننا وتقول «عندى فأس لأشحذه معكم» ، ومعناه أنها كانت غاضبة من شىء ما) . من هنا ، يتضح أن هناك تفسيرين مختلفين للاستعارة الشعبية نفسها .

فى بعض الأمثلة يمكن أن يكون المعنى ثابتا ومحدداً على نحو تام ، إلا أن المفهوم العام يمكن أن يخالف هذا المعنى . وعلى سبيل المثال ، فإن المثل «الطحالب لاتجتمع على الصخرة المتدحرجة» يعنى أن الشخص الذى ينتقل من مكان إلى آخر دون أن يستقر فى أى من هذه الأماكن لفترة طويلة ، لن ينتمى أبداً إلى مكان ، أو يبدو كأنه ينتمى إلى هذا المكان . إن اختلاف النقد الأدبى الشفاهى يتناول ما إذا كان هذا سلبياً أم إيجابياً . فى التقاليد الأقدم ، كان هذا المعنى سلبيا ، وربما كان هذا المثل الشعبى يذكر لتحذير شخص من التطواف بعيداً جداً ، ولحثه على أن يستقر فى مكان واحد . أما فى الاستخدام الحديث ، وعلى الأقل فى بعض الأماكن ، يُعتبر تكدس الطحالب سمة سالبة وأن «الحجر المتدحرج» قد يرى على أنه الحياة غير المثقلة بالقيود . وفى الواقع يمكن التقاط هذه الاختلافات من الأمثلة السياقية المطبوعة للأمثال الموجودة فى الروايات والصحف ، ولكن الأمر المهم ، أنه ينبغى على جامعى الفولكلور أن يحصلوا على تفسيرات شفاهية مباشرة للمثل الشعبى فى وقت الجمع ذاته .

إن استنباط النقد الأدبى الشفاهى ــ كما يمكن أن نلاحظ ــ ليس أمراً سهلاً دائما ؛ ذلك أن الشعب يعرف الفولكلور ويستخدمه دون أن يعبأ باستيضاح قيمه

الجمالية . وربما أدى هذا إلى التوصل إلى منهج للاستنباط غير المباشر بالنسبة لبعض أنماط النقد الأدبى الشفاهى ، كالرمزية على سبيل المثال ؛ والمشكلة فى الرمزية أن الشعب يمكن ألا يعى بصورة كاملة واحداً أو أكثر من المعانى الرمزية لعنصر فولكلورى . ويمكن أن يفهم هذا من وجهة النظر القائلة بأن الغالب هو أن الأنشطة المحرمة ومثل هذه الأفكار تجد متنفسا للتعبير عنها فى شكل رمزى . فإذا أدرك الشعب بوعى الأهمية الرمزية للنكتة أو لعنصر فى الأغنية الشعبية ، فربما لايكون هذا العنصر قابلا للاستمرار فى العمل باعتباره متنفسا وقانونا اجتماعياً مأموناً ومقبولا . (قارن هذا مع ما يؤمن به الناس من أن تحليل عمل فنى يتعارض مع ــ أو يقلل من ــ استمتاع الشخص به) . ولحسن الحظ فإن كثيراً من النصوص الفولكلورية وردت بوضوح كاف بالنسبة لبعض أعضاء الثقافة محل الاهتمام ، ولكن المؤكد أن دراسة الرمزية ستحرز تقدما إذا تم الحصول على التفسيرات الفولكلورية الرمزية من الشعب بدلاً من علماء الفولكلور الفرويديين . لا أحد يحب قبول بيان رسمى صادر عن العرش البابوى فحواه أن الحذاء يرمز إلى عضو الأنثى الجنسى ، وحتى إذا رأينا «الدليل» الفولكلورى مقدما فى أغانى الأطفال بوصفها أحد الأنواع الفولكلورية ، سنظل فى حالة شك :

«كانت هناك إمرأة عجوز تسكن فى حذاء كان لديها أطفال كثيرون ولم تكن تدرى ماذا تفعل» .

لايعيش الناس فى الأحذية والعلاقة الوحيدة بين كون المرأة تسكن فى حذاء وكون أن لديها أطفالا كثيرين يتطلب شرحا . يقترح المقطع التالى الطبيعة الجنسية للرمزية عن طريق المعنى الضمنى : أنه إذا كانت المرأة تعرف وسائل منع الحمل فإنه يمكنها أن تعيش فى حذاء وألا يكون لديها أطفال :

«كانت هناك إمرأة أخرى عجوز تعيش فى حذاء ، لم يكن لديها أى أطفال ، وكانت تعرف ماذا تفعل» .[٥]

وربما يأخذ شخص فى اعتباره الرمز المتاح فى النصّ التالى :

«كوكو كوكو كوكو ينهمك فى نشاط عابث !
سيدتى فقدت حذائها
سيدى فقد قوس الكمان
ولايعرف ماذا يفعل» .

ربما لايوجد مايشير إلى المرأة التى فقدت عضوها الجنسى والرجل الذى فقد عضوه ، ولكن إذا لم يوجد مايشير إلى هذا ، فإن العلاقة المنطقية بين المرأة التى ليس لديها حذاء والرجل الذى ليس لديه قوس كمان (آلة موسيقية) تبقى غير منظورة حتى الآن . لكن المسألة هى أنه ليس على المرء أن يخمن مثل هذا التفسير ، بل على الشخص أن يذهب إلى المصادر الأولية ويسأل الناس . دع المعلومات المجموعة تثبت أو تنفى الفرضيات التى خمنها أصحاب المقاعد الوثيرة . ما الذى يشير إليه الحذاء بالنسبة للراوى ؟ هل يستطيع الراوى أن يرسم صورة للسيدة العجوز وحذائها ؟ ربما كان من الممكن تقسيم وتقييم التغيرات الطفيفة فى إختبار إدراك الأفكار أو الموضوعات فى أغانى تهنين الأطفال (أو فى نوع فولكلورى آخر) . ومن الممكن أن يكون معظم الرواة غير واثقين من أنفسهم بصورة متساوية فيما يخص توضيح النقد الأدبى الشفاهى إلا أن البعض سيكون واثقاً ، حتى الحامل الكسول للموروث (باعتباره نقيض الحامل النشيط الذى يحكى الحكاية أو يغنى الأغنية) يمكن أن يكون قادراً على (تقديم) تفسير . سيكون علماء الفولكلور متلهفين لجمع تفسيرات متنوعة لمعانى الأغانى الشعبية ، مثلما سيتلهفون لجمع نصوص فولكلورية متنوعة[٦] .

فى النقطة الأخيرة حول تجميع النقد الأدبى الشفاهى ، سوف أعنى بتفسير كلمة «فولكلور» نفسها وبخاصة من خلال الناس . إن معنى «فولكلور» فى العبارة «هو فقط فولكلور» يشبه أحد معانى كلمة أسطورة ، أى كذب ، خطأ وهلم جرا . أشك فى أن هذه الدلالة المزدراة هى التى تشجع بعض علماء الفولكلور على تجنب هذا المصطلح عن قصد ، مستخدمين بديلا عنه «الفن الشفاهى أو القولى» ، «الأدب الشفاهى أو الأدب الشعبى» وكثير غيرها . وأكثر من هذا ، أن هذا التفسير «الشعبى» لكلمة «فولكلور» يجعل من الصعب بالنسبة لدراسة الفولكلور وبالنسبة لأصحاب هذه المهنة اكتساب منزلة أكاديمية . إذا كان الفولكلور خطأ لكانت درجة الدكتوراه فى فلسفة الفولكلور هى عبث منقطع النظير ، ولكان رأى كل الدارسين يكرس للخطأ غير القابل للنقاش فى السياق الأكاديمى للبحث عن الحقيقة . أن نستخدم مصطلح فولكلور بدون إدراك للتفسير الشعبى للمصطلح ، هو درب من دروب عدم الحكمة .

تهتم النقطة الأخيرة بضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات لاستنباط النقد الأدبى الشفاهى ؛ إذ من المألوف أن كل جيل يفسر فولكلوره مرة أخرى ، ولكن هل لدينا تسجيل لهذه التفسيرات وإعادة التفسيرات ؟. أحيانا مايبدل النص لكى يلائم احتياجات جديدة ، ولكن الأرجح هو أن تفسير النص هو ما يتبدل بصورة أكبر . إن تجميع النقد الأدبى الشفاهى من الناس لن يكتمل بأكثر مما يكتمل تجميع الفولكلور من الشعب فى المستقبل . وحتى لو بقيت النصوص والتفسيرات كما هى بالضبط لفترة طويلة ، فإن هذا سيظل له قيمة معرفية عالية ، وربما يمثل مرجعا هاما للثبات الكلى لهذا الفولكلور . وهنا أيضا تكمن إمكانية لاستخدام مقدار لاحصر له من النصوص بدون التفسير الذى يملأ رفوف المكتبات والأرشيفات . هذه النصوص يمكن أن تعود إلى حقل الدراسة ، وأن يعاد البحث فى شرحها وتفسيرها . إن هدفنا المستقبلى فى جمع الفولكلور يجب أن يكون : نصوص أقل وسياقات أكثر ، مع نقد أدبى شفاهى مفصل مصاحب .

الهوامش

* يوروبى : نسبة إلى اليوربيين وهم شعب زنجى يقيم فى ساحل افريقيا الغربى . [المترجم] .

١ ــ انظر : Dundes, Arewa (١٩٦٤) . قوانين شكل الفولكلور ، انظر : ورقة بحث Axel Olrik « القوانين الملحمية للسرد الشعبى » . قوانين التغير الفولكلورى ، انظر : Aarne (١٩١٣)

٢ ــ والمثل بلغة اليوربا :

ỌWe	I'ẹṣin	Ọrọ :	bi	Ọrọ	ba	gonù
proverb	is horse	word	if	word	got	lost
المثل	حصان	كلمة	إذا	كلمة	اصبحت	مفقودة
Ọwe	I'a	fo	nwá	a		
proverb	is we	use	finding	it		
المثل	نحن	نستخدم	لايجاده			

فيما يخص المثل وتفسيره ، فأنا مدين لـــ E. Ojo Arewa ،

٣ ــ نشر هذا المثال الأول ، انظر Dundes (139 : 1965) . المثال الثانى لم ينشر بعد .

٤ ــــ Wedster's New World Dictionary of the American Language هذا هو المعنى الموجود فى :
The Oxford Dictionary of Proverbs, . 17; Taylor and Whiting (1958)

٥ ــ قصيدة الأطفال عن المرأة العجوز التى عاشت فى فردة الحذاء هى رقم ٥٤٦ من : Oxford Dictionary of Nursery Rhymes التوثيقى ، إعداد Peter Opie, Iona اللذين اقترحا (ص ٤٣٥) أن « الحذاء كان لوقت طويل رمزا لعضو المرأة التناسلى حتى تتزوج » . ولا يذكر معدا القاموس البيت الختامى الذى يرجع إلى تسعينيات القرن التاسع عشر فى تقاليد الأوزارك Ozark ، انظر : Dundes, Hickerson (١٩٦٢) . وبالنسبة لقصيدة « Cock a doodle-dou » ، رقم ١٠٨ بمختارات المعدين ، لا يجد المرء أدنى إشارة ولو غير مباشرة لأى تفسير رمزى . إنه من الضرورى دراسة قصائد الأطفال دراسة أعمق . ويتساءل المرء لماذا حاول الفئران العميان الثلاثة (Opie ، ٣٤٨) مطاردة امرأة الفلاح . فلو كانت فكرة أوديبية لكان قطع ذيل الفأر المتجرىء رمزا مناسبا للاخصاء .

٦ ــ جدير بالذكر أن عددا من علماء الفولكلور لاحظوا ، مؤخرا ، أنه من الواجب وضع معنى الفولكلور عند الناس موضع البحث . لآراء مستفيضة ، انظر Legman (٦٤جب ، ٨٥ف) Goldstien, (١٩٦٤ : ٢٣ ، ١٠٦ ، ١٤٠) . و Linda Degh ، فى بيانها للمهام المستقبلية لجامعى الفولكلور (مكتوب بالمجرية) ، تحث علماء الفولكلور على ترك الشروح لراوى الحكاية وجمهوره ، انظر Ethnographia ، ٧٤ (١٩٦٣) ، ١ ــ ١٢ .

المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى

د . هانى إبراهيم جابر

إن الرمز يدأب دائماً فى تشكيله على الابتداء من بداية نشوئه تاريخيا . وإن الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافى وينمو على مر العصور . إلى جانب أن الرمز فى طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الحضارى الثقافى . ولذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يقضى على ما كان قبله ، ولا يصبح الرمز القديم مهجوراً ، وإنما يحتفظ بقيمته باعتباره حالة تشكيلية عبرت عن فكرة محورية تدور حول الدوافع الانفعالية والخيالية والثقافية الاجتماعية . والرمز فى أسباب نشوئه يتجه نحو معالجة القيم الاجتماعية الموروثة . وهذا الاتجاه لا يشكل عائقاً جوهريا فى الاستفادة بالقيم الأخرى النامية مع تجدد الثقافة الاجتماعية وآثارها التاريخية . والتشكيل الفنى للرمز فى حالته التركيبية يعلن عن أنه ليس فى طبيعته ما يمنعه من التكيف بصورة تراكمية ، لأن مفهوم التراكم فى الرمز التشكيلى الشعبى بالتحديد لا يعنى أنه يتم بدون نسق منظم أو متحد بين ما هو موروث وما هو متداخل ، ولكن المعنى فيه ما يتشكل وينمو فى بنائه الموضوعى بإضافات متتالية تكسبه المرونة لكى يتعايش مع التغير الثقافى وتنوع مفاهيمه عبر كل مرحلة تاريخية . وفى الوقت ذاته ، فإن هذا التراكم لا يتم بصورة نمطية أو مفتعلة ، وإنما يتكثف بوحدات من الماضى ووحدات من الحاضر ، ثم يختزل كل من هذه الوحدات فى بناء الرمز تشكيليا بعد ذلك ، ليعبر بوحداته الجديدة عن القيم الجديدة فى آن مشترك .

ويمكن القول إعتمادا على ذلك أن التراكم لا يعنى حدوداً معينة من التفاعل بين مجمل الوحدات المشكلة للرمز فقط ، وإنما يعنى قدرة المجتمع على إختزال صيغة دلالية جديدة تكون محملة بالجذور الأولية للرمز ، كنبع فياض للالهام ، وبوحدات تشكيلية تسهم فى تنشئة معان وفق وظيفة دلالية جديدة . وهذه الوظيفة الدلالية ، تنبثق إلى حد بعيد من المنظور التاريخى لمعنى تشكيل رمز جديد ، ويتحدد هذا المنظور فى « الفكرة » الشعبية من أساسها ومن المنظور الفلسفى لها المعبر عن مضمون هذه الفكرة . ولذلك يمكن القول إن الرمز بمكوناته الفكرية وعناصره التشكيلية يعتبر تركيبا معقداً للغاية . ومن منطلق هذا المعنى ، كان على مبتدعى الرمز الشعبى أن يعطوا لمجتمعهم رموزاً تعبر عن أفكارهم وخيالاتهم عنها ، وفى الوقت ذاته يستقبلون إنطباعاً حولها . وينمو من خلال هذه الحركة السيارة نوع من العواطف الإنسانية تجاه الرمز وأهميته فى حياتهم . وينشأ بعده الدلالات الكاشفة لها والتى تستقر بحالتها مجمعة ومتراكمة فى وجدان أعضاء المجتمع لفترات طويلة كفكر جمعى يمثل بالتحديد مفهوماً ثقافيا لعلة نفسية ولغاية فكرية ، ولقيمة إجتماعية من قيم المجتمع .

وللسبب نفسه ، يمكن القول إن موضوع التواصل التشكيلى فى إنتاج الرمز الشعبى إنما يعود إلى تنوع الإحساس لدى المتعاملين معه . وهذا التنوع يعود إلى الخواص الإنسانية من حيث الشعور وأيضاً من إتجاه الأمنيات لدى كل فرد من أفراد المجتمع ، وهذا الأمر ينعكس على أهمية الرمز ودوره عند الجماعة ككل ، وعلى حاجة كل فرد له . وخلاصة ذلك أن وجود الرمز إنما يعود إلى العمد الثلاثة الرئيسية التالية : الوظيفة ، والبناء النفسى ، والفكرة الموضوعية . ومن هنا يمكن القول إن هذه العمد الثلاثة مجتمعة تكون أقدر من أى سبب آخر فى سببية تشكيل الرمز وتحديد خصائصه ، إلى جانب ذلك فهى أبرز من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى فى المجتمع فى تجانس الفكرة الشعبية والعناصر البنائية لها ، وأكثرها تحديداً للاحتشاد بالتراكمات الفنية المتواصلة من المفاهيم التاريخية الثقافية المختلفة بين الماضى والحاضر . وعلى ذلك يمكن التأكيد على أن الدراسة للرمز التشكيلى الشعبى لن تجد بديلاً من تتبع مسار العمد الثلاثة تاريخيا ، لأنه فى الحقيقة ليس هناك أبلغ من الرمز فى حالته الوظيفية فى المجتمع ، ولا أعمق من البناء التشكيلى فى التعبير عن تلك الوظيفة وخصوصيتها ، ولا أقوى من الفكرة الموضوعية ونوعيتها كدافع لنشوء الرمز وتشكيله . إن الرمز من لحظة نشوئه وتقبله اجتماعيا إلى مساره بعد ذلك مع التغيرات الثقافية التاريخية ، يعيش فى ضمير الأفراد حيا متجاوبا معهم ، وإن كان لا يتم ذلك فى كيان الإنتاج السابق للاضافات التى يضيفها الفنان الشعبى على الرمز بصفة مستمرة .

إن المعايش لصورة من الخطوط التعبيرية الموجودة على سطح آنية فخارية ضاربة فى عمق التاريخ الفنى ، لو تأمل بعدها أيقونة من الأيقونات القبطية أو البيزنطية بما تضمه من رموز مختلفة ، ثم إتجه ببصره ناحية عمل لأعمال الفنان أنجيلكو من العصر القوطى وكشف عن مضمون العمل الفنى وعناصره ، ثم طاف مع أفكار الفنان مايكل أنجلو المعبرة عن سيرة الخلق والجنة والنار وما ترمز له وحداته التشكيلية والموجودة على سقف كنيسة سيستينا بالفاتيكان ، سيجد فى هذه الأعمال تواصل فكرة الرمز التشكيلى من المنشأ إلى عصورهم الثقافية المختلفة فى حالة من التنشئة النامية المستمرة . والسبب فى ذلك يعود إلى الدافع الرئيسى الذى تبدو آثاره على الرمز ، وهو تنوع المعرفة والمهارة والخبرة لدى كل أفراد المجتمع ومن أخصهم المبدعين منهم . وإنعكاس ذلك فى التعامل مع المفاهيم التاريخية والثقافية المتنوعة فيها ، وكذلك الأصول الحضارية من أنماط وطرز مختلفة . ثم آثار ذلك كله على بناء وحدة الرمز العضوية لتحقق الحاجة منه . ولأن المبدعين فى هذه الحالة يجدون أنفسهم ميالين إلى الحذف لبعض العناصر السابقة التى تزيد عن حاجة المعنى المستحدث والمقصود من الناحية العاطفية فى عصرهم ، أو المخالف للاتجاه الجمالى العام تبعا لتغير الأذواق وقتها ، حتى يبدو الرمز فى حالته الراهنة محققا الوظيفة فى المعانى المضافة على الرمز السابق بأبعاده التشكيلية .

ومن ناحية أخرى ، أن تقسيم الرمز ذاته عند تحليله إلى محاور نوعية ، ووحدات تشكيلية تبين الفكر الموضوعى والتعبير النفسى عنه ، نرى أن هذا الاتجاه ضرورى لتوفير مادة علمية تغطى العمد الثلاثة السابقة ، وأيضا للتمييز بين كل هذه المفردات فى مراحلها التاريخية . ولأن هذه المحاور مجتمعة سوف توضح لنا سلسلة من الحقبات ذات الصفات الثقافية والوحدات التشكيلية فى أصولها الحضارية ومفهومها التاريخى . إن تحليل الرمز التشكيلى الشعبى من خلال هذه الكيفية سوف يمدنا بصلات مختزلة لأشكال فنية وتشكيلات مركبة . ومع هذا كله فإننا سوف نكشف عن الأشكال الثقافية والنماذج المرتبطة بها من الناحية السلوكية والمفاهيم المتغيرة . وهى فى مجملها تمثل الفكرة الناهضة والدافعة فى آن واحد ، والتى بلا شك لها تأثيرها المباشر على تركيب الرمز من الناحية الالهامية وأبعادها النفسية .

الاتجاه نحو الابدال هو نوع من أنواع النشاط الفكرى والفنى بشكل مطلق ، ولكن فى تنشئة رمز من الرموز هو الطبيعة الأساسية للرمز ذاته . حيث إن نشوء رمز يحتاج إلى درجة عالية من الاستعلاء على الواقع وابداله بعالم مغاير مفعم بالمكبوتات النفسية والخوف والقلق والأمانى والوجدان والانفعال والايمان ... إلخ . « إن مكتشفى الرموز هم الذين ارتفعوا عن مستوى ما يحيط بهم من ظروف واقعية ، واتجهوا بعد ذلك إلى تخيل ما لا يمكن أن يتعايشوا معه بالعقل المدرك » .. الارتفاع عن مستوى الذات فيما يمكن أن يقوم به المرء عادة ، ففى استغراق الالهام يحظى المرء بأفكار تحولية خطيرة فى حياته أو فى الواقع من حوله . وهذا معناه أن ثمة إنخراطا فى حالة نفسية جديدة ليست هى الحالة التى دأب على الإنخراط

فيها الاحساس بها بدخيلته . والواقع أن بيننا وبين الحقائق الالهامية ما يشبه الحجاب لدرجة أننا نستطيع القول بأن هناك ما يشبه التباين فيما بين الاستدلال المنطقى القائم على إستقراء الوقائع وبين الالهام . فطالما أننا نقيد أنفسنا بالمنطق الذهنى ويربط المسببات بأسبابها ، فإننا نظل قاصرين عن بلوغ المرحلة الالهامية . معنى هذا أن الاستغراق الالهامى يتطلب الإنخلاع أو الانفكاك من قيود التفكير العلى أو السببى حتى يتسنى الوقوف أمام الحقيقة وجهاً لوجه . « ومن هنا فإن مثل هذا الإبدال فى الميل لإنتاج رمز شعبى يرتبط إرتباطاً وثيقاً ودائماً[1] بعملية الاستغراق الإلهامى عند بعض المتفهمين لأهمية وضرورة تشكيل الرمز الفنى ، معبراً عن العديد من الحقائق الالهامية . وعلى سبيل المثال فكرة البطولة عند عنترة أو سيف بن ذى يزن أو غيرهما ، هى فكرة رمزية نبتت من خلال استلهام معنى البطولة والصفات التى تحلوا بها . إن المرتكز النفسى الذى يرتكز عليه صانع الرمز هو أن الإنسان فى حاجة لصورة بطل يتمنى أن يسير فى خطاه ، وأن يتمثل بشخصيته من خلال الوهم الرمزى الذى صاغه مبتدع الرمز التشكيلى . ولعل السر فى هذا يكمن فى صفة التشكيل التى يجب أن تكون عليها تلك الصور حتى تضيف الفرصة لخيال الشعبيين ، ولكى ينسجوا من تصوراتهم الذهنية نسيجاً يؤدى دوره فى الحالة النفسية لديهم . وهذا ما يؤكد فكرة الإبدال والإحلال الدائم فى مظاهر تلك الصور وتعددها بشتى المواقف والمفردات التشكيلية المختلفة . وتأكيداً على ذلك ، فإن الشعبى يحكى رواية من الروايات ثم يعقبها برواية أخرى نستشعر منها أن البطولة هنا تتحول إلى بطولة للراوى ذاته ، وحلمه بها أكثر من أصولها الدائمة وإن كانت واقعية أو نبت خيال فقط . « ومن هنا فإننا نعتقد أن الأساطير البشرية الكبرى والقصص والملاحم اليونانية وأبطال شكسبير ، وغير ذلك من الأساطير ، إنما تتضمن أشخاصا أو قل أبطالاً حقيقيين ، لا من الناحية التاريخية البحتة بل من الناحية الإنسانية »[2] . وعندما تكون الثقافة المكانية مرتبطة إرتباطاً وثيقاً ومباشراً بنشوء الرمز التشكيلى المعبر عن فكرة البطل المحورية لأكثر من ثقافة مشتركة ، فإن تقسيم ظاهرة الرمز فى هذه الحالة ، تبعاً لمنطقة النشوء الثقافية ، أمر يعد من الأهمية لكشف نمطية التصور البيئى وإنعكاسه على التشكيل الفنى . فلقد يرغب محبو البطل فى كل بيئة ثقافية فى أن يستأثروا بصورة خاصة من صور التعبير نابعة من حدود الثقافة البيئية ودلالتها المكانية وحدودها المعرفية وعلاماتها التشكيلية . وبذلك تتعدد الصور وتتنوع الأساليب ويحتفظ البطل بصورته كما يتبناها كل مجتمع عن الآخر .

إن الإقتناع بأن هناك سلوكيات معينة لها طابع الخصوصية تجاه الرمز الذهنى المشترك ، داخل كل منطقة ثقافية ، لا ينفى فى الوقت ذاته أن هناك سلوكيات مشتركة بين أكثر من منطقة ثقافية تجاه رمز واحد ، وخصوصا اذا كان هناك وقع معين حول تأثير معتقد إيمانى محورى مشترك بينهم ، ولكن لا ننكر ونحن نذكر ذلك أن هناك فروقا سلوكية مصاحبة لمعايشة هذا الرمز المشترك يخضع للارتكاز النفسى ونوعيته فى كل منطقة ، وبالضرورة ستكون منفصلة عن غيرها ومتباينة عنها .

وهناك على المستوى الثانى من خصائص الادراك بالرمز ، كيف أنه قد تنطوى مقارنة رمز تشكيلى بالأشكال النفسية والتورية التى بنى عليها فكرة الرمز فى كل مرحلة تاريخية على نتائج تؤكد معها على أهمية موضوع التراكم للمعرفة وللخبرة وآثارهما على تنشئة مستمرة للرمز نفسه . لقد شغل الدارسون فى الاستطيقا أنفسهم كثيراً بالجماليات دون التعرض لتحليل العنصر التشكيلى تحليلاً يكشف عن وحداته الفنية وارتباطها بالأشكال الفنية الحضارية ، على النوع التركيبى والوظيفى للتداخلات الثقافية والجمالية على حد سواء . لذلك فإن الحصول على صورة متكاملة لتتبع تنشئة الرمز التشكيلى يتطلب أن ننظر إلى الأبعاد الثقافية الحسية والماديةوالفكرية والفنية باعتبارها تيارات ثقافية فنية كالأساطير والعقائد والطرز والأنماط الفنية والتقاليد الاجتماعية ، إلى جانب هذا ضرورة رصد التعبيرات الفطرية والتى تأخذ فى بعض الأحيان صور فردية ، وخصوصا إذا كانت محملة بخصوصية إبداعية تمثل عصرها . إن الناظر إلى المجتمع المصرى القديم ورموزه التشكيلية المتعددة ، فيما قبل الأسرات إلى العصور المسيحية ، إلى أن ساد الإسلام جوانبه يجد أن الرموز التشكيلية قد تشكلت بصيغ متنوعة على الرغم من تنوع المفاهيم الثقافية لأشكال كل عقيدة ، وبل لتنوع اللهجات التى صاحبت بالتالى تنوع العقيدة ، فإنها أى الرموز المصرية لم تفقد أبعادها الفنية والوظيفية منذ المنشأ إلى مراحل التنشئة الفنية فى ظل المفاهيم التاريخية والحضارية ، فإن حيوية الرموز المصرية ظلت محتضنة فكرة الإيمان والتقرب إلى الله على الرغم من تنوع الأيديولوجيا فى كل مرحلة .

على أن هناك وجهات نظر تدعو إلى تقسيم الرمز إلى مراحل تاريخية تقسيما منتهيا عند نهاية كل مرحلة عقائدية ، وبالتالى فإن دراستها تكون من واقع أنماطها التشكيلية فى حينها . ذلك أن عملاً تشكيليا أو أسلوبا معبراً عن الرمز فى العقيدة بعينها ، قد يكون محملاً تحميلاً كاملاً بخصائص تلك العقيدة ، بصرف النظر عن الفكرة الدافعة الأولية . وهذه الفكرة تعود إلى فكرة الرمز للايمان فى حد ذاته . وعلى الرغم من وجاهة هذا الاتجاه ، فإن الإتجاه الأمثل والواقعى يرمى إلى التعرض للرمز من حيث إنه صدى للفكرة الموروثة فى المنطقة الثقافية . ويبقى التساؤل هنا عن المفاهيم التاريخية وأثرها على تنشئة الرمز التشكيلى فى كل مرحلة منصبا غلى دور هذه المفاهيم ، وهل تغير أم تضيف إلى حد التراكم ثم الاختزال ؟ . « وأصبح التاريخ بذلك تساؤلا عن الماضى الذى منه يتغذى الحاضر ، فهو محاورة بين الحاضر والماضى إشتملت أيضا على تلمس المستقبل ، وهو مستودع كبير للمعانى يمكن أن تؤدى دورها ككشف وإيحاء ووعد » .

إننا أكثر اقتناعا بفكرة توارث الموروث الفكرى المجرد ، وبالتالى على قناعة بتوارث الرمز فى صورته الأولية ، والمثال التالى يوضح أن فكرة المجسم التشكيلى ، وهو جنس من أجناس الرموز الفنية المعبرة عن نواح طقوسية وإيمانية ، عرف فى العصور البدائية وإتخذ إلى جانب التجسيم عناصر ومفردات فنية مختلفة ، واستمر هذا الإنتاج فى العصور الفرعونية متطبعا بأشكال عصره الثقافية ، ثم نهج المسيحية وعاداتها ومفاهيمها وأسلوبها فى التعبير عن الإيمان بما جاء فى كتبها . وفى العصر الإسلامى تم إختزال الرمز وتحور فى ذات المنطقة الثقافية ليستخدم كرمز ترويحى فى صورة مجسمة لمناسبة إحتفالية لها أهميتها عند المصريين ، وهى مناسبة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، بعروسة مشكلة مشخصة . والقياس على ذلك هنا ، إن الرمز التشكيلى لا نستطيع البحث فيه من خلال وظيفته الدالة عليه فى المنشأ فحسب ، ولا يمكن إعتباره مرحلة تاريخية فقط . لأن الفكرة المحورية وهى الباعثة على استخدام رمز مجسد مشخص للتعبير عن موضوع إيمانى كانت وراء التشكيل الفنى الدائم والمتراكم . كما كانت أيضا بمثابة الدافع وراء هذا الاختيار الفنى فى كل العصور المتنوعة ومفاهيمها الثقافية المختلفة . وحين يتطبع هذا الرمز الموروث بروح جديدة ، تمثلت فى نوعية جديدة من العقيدة ، كان أثرها واضحا فى كل مرحلة حتى ولو حدث تحول فى الوظيفة كما ورد فى العصر الإسلامى ، فكانت الفكرة الايمانية والهدف الاحتفالى فى طريق واحد نحو السببية فى إنتاج عروسة حلاوة كاملة التزين والإنبهار ، للمشاركة بها فى احتفالية لها قدسيتها ولها موقع الالزام بها ، ما يجعلنا نستشعر بالطابع الروحى الموحى بالخلفية الدينية . وهنا لا شك تتجلى قدرة المبدع الشعبى فى التوفيق بين الموروث الفكرى والمفهوم التاريخى له ، وبين بقاء الرمز كتاريخ ، وفى حالة من الإندماج بين المادة والروح فى إطار تجريدى « صور ومعان تتداعى فى ذاكرة المتأمل لجانب من جوانب الإبداع الفنى الشعبى ، تحمل بقايا الأساطير والتاريخ والمأثورات الشعبية نمطا فريدا فى تشكيل الصورة (النموذج) لبطلة من بطلات المأثورات الشعبية يمتزج فيها جمال ايزيس مع ما تبقى لنا من دمى خشبية متحركة كانت تستخدم فى أعياد ايزيس فى مصر القديمة واحتفالاتها . كما يتماثل فى تشكيله الفنى مع ما عثر عليه من بقايا التماثيل الجصية فى حفريات الفيوم التى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، بشكلها الفنى الذى يتماثل ـــ بل يتطابق ـــ مع القالب الأصلى لعروسة المولد ، ثم ما أضفاه عليها الفنان الشعبى من تجميل وزينة وهالات وأزياء وخال الحسن ورسم الحواجب والعيون ، حيث تجتمع فيها من عناصر المأثورات الشعبية قصة وتاريخ ووظيفة فى الحياة . إن استقراء التاريخ والواقع ، التراث والمأثورات،يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها إتصالها بأصول ثقافية تضرب فى عمق التاريخ قرونا مديدة ، بل لسوف يكتشف الباحث فى المأثورات الشعبية المصرية ، أن عناصر ثقافية ظلت تتناقل عبر الأجيال ، قد يتغير فيها الشكل ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين ، وقد يظل الشكل محفوظا ولكن تتبدل الوظيفة[٣] . تريك هذه الدلالة ، عن عروسه المولد فى فرديتها حين تمعن النظر فى أسباب نشوئها ، عمق العناصر الثقافية وخلاصة التجارب الاجتماعية ، والتى عبر عنها إكتشاف رمز يحمل طابع الاستمرارية عبر المفاهيم النامية الثقافية الحضارية . وتأكيدا على أهمية ذلك أن هناك تركيزا على مشكلة فكرية بعينها من مشاكل أسباب تنشئة العروسة كرمز دوما فى العمل الشعبى ، عندما يتعدى حدود منطقة ثقافية ليشمل كل المناطق الثقافية الأخرى التى تدين بالفكرة الواحدة وتتفاعل مع أبعادها الايمانية ، ولكن التعبير السلوكى نحوها يأتى بصور مختلفة . وهذا أيضا يتمثل فى قوة وأهمية دور الفن التشكيلى فى التعبير عن ذلك فى

خصوصية رائعة مرتبطة إلى حد كبير بالروافد التاريخية الثقافية الداخلة على الثقافة المكانية التقليدية إلى جانب عملية الإحتواء وغيرها .

نخطىء إن حسبنا أن الرمز فى تاريخه الطبيعى الملازم لخيالات الناس مجرد سلوك تشكيلى وإنتاج مبدع فى إطار من التجديد فحسب . ونخطىء إن لم نَرَ ظاهرة الرمز فى ظل الأسباب التى دفعت به من واقع الظروف التى تطرأ عليه بصفة دائمة . كما أننا نخطىء إن رأينا تلك الظاهرة موصولة أوثق الصلة بالثقافة الأصيلة التى يحدث من خلالها حالة من المزج الدائم مع المفاهيم الداخلة للثقافة التاريخية والحضارية . إن هذه الحالة التى تعد بمثابة الحركة التنشيئية للرمز تقف مع الدوافع الحقيقية المسببة لتنشئة الرموز التشكيلية الشعبية المتواصلة فى حاضرها ، والقديمة بخصوصيتها ، خلف كل إبداع جديد . «وقد إختلف العلماء فى أى الأمرين أسبق ظهورا وأقدم عهداً ، الرسم والتصوير ، أم نحت الأشكال والتماثيل ملتصقة بالسطوح أو قائمة بنفسها . وقد يخيل للإنسان أن الأقدم والأسبق ظهوراً إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مجسمة ، لأن فى الرسم والتصوير شيئا من الاختصار والاصطلاح ، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها ببعدين من أبعادها بدلاً من ثلاثة (الطول والعرض ، بدلاً من الطول والعرض والسمك مثلاً) ، ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على السطح المستوى هو فى الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية ، فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تعقيداً . « إن الوسائل الفنية للتصوير والرسم والنحت إنما هى اختراع من الإنسان ليتخذها مجالاً واعيا لتصور الرمز ضد كل الخوارق والشياطين والعوامل الطبيعية التى تكن الحالة الأدراكية عند الأقوام الأولى بدرجة كافية لفهم مكوناتها والتعامل معها »[٤] .

إن هذا الاختراع فى زمانه هو بداية نشوء فكرة الرمز التشكيلى ، ويسمونه علماء الاجتماع الرمز المعبر عن الثقافة الدالة على العقيدة فى المكان ، وهى فى الحقيقة تعنى فى جوهرها الفكرة الذهنية والحسية من وراء هذا الاختراع . وتعود تلك الفكرة إلى أن الإنسان فى كل بيئة ميال إلى الاختراع للرموز معبرة عن أبعاده الاجتماعية والسلوكية . فسبق وأن ابتدع فكرة المكان البيئى ، ثم اخترع فكرة المكان المقدس قبل أن يخترع المكان المبنى كهياكل ومعابد للآلهة . وعندما نتطلع إلى هذا المثل المتمثل فى نمط من أنماط الرموز فى عصر سحيق بمفاهيمه الثقافية وقتها نرى ما يعرف بالتشكيل « الضلمن » ، وهو بناء حجرى أتخذ تمثيلاً للحياة وارتباطها بالمعتقدات الدينية . و « الضلمن » كلمة تتكون من شقين ، الشق الأول منها « ضل » ويعنى المائدة أو الطاولة . والشق الثانى « من » ويعنى حجر . إن هذا البناء ما هو إلا رمز بنائى مقدس ، فى مكان مقدس أيضا ، ليكون البناء والمكان بمثابة التعايش مع الفكرة والقرار ، يجتمع فيه الناس مع العرافين والكهنة للتشاور فى أمور حياتهم . ويهمنا هنا أن نوضح شيئا هاما بالنسبة للفكرة باعتبارها فكرة تجريدية تؤمن بالغيب والطالع ، باعتبارهما من الشئون الطقسية التى تتطلب مراسيم معينة من العادات والتقاليد ، وأن ما يقرر هذا الجمع قرار يلتزم به الجميع . وهناك نمط آخر من الأبنية التى تحمل طابعاً رمزيا يعرف بالكروملخ « وهى كلمة بلهجة أهل مولدوفيا بشمال رومانيا وعلى حدود روسيا البيضاء . إن الكروملخ تجسيد لسابق الفكرة ، ولكن جاء على شكل تكوينى يشبه الدائرة المستديرة يتوسط الدائرة مجسم نحتى رمزى يرمز إلى المعتقد الدينى فى تلك المنطقة ويعرف بـــ « المنهير » ، وهو عمود مقدس يذهب إليه المتعبدون ويقدمون له القرابين ، وكان فى سابق عهده هذا يقام بأطراف المدينة فى بقعة عالية تعرف بالمكان المقدس . وكلمة الكروملخ مكونة أيضا من مقطعين ، المقطع الأول « كروم » ومعناه الدائرة ، والثانى « ليخ » ويعنى حجر غير مصقول . وعند النظر إلى التشكيلين سنجد أن الشعبى حرص على :

١ ـــ ربط الفكرة الايمانية برموز تحتويها ماديا وحسيا ، ووظف المكان فى مكانين ، الأول : المكان المقدس ، والآخر للمعيشة .

٢ ـــ أن إختلاف أسلوب التشكيل لم يمنع الفكرة الأساسية فى التعبير عن نفسها من خلالهما . وهذا إن دل على شيىء فإنما يدلل على أن الفكرة بالتحديد تون واحد ، ولكن التعبير عنها ليس له حدوداً معينة .

٣ ـــ تقديس دور الرمز والحكام ووضعهم فى مصاف الآلهة ، والنظر إليهم من منطلق أسطورى « ايمانى » . وهذا

الإيمان الإنفعالى عند أفراد المجتمع فى ذاك الوقت هو المصدر للقوة والحركة ، إلى جانب التوجه نحو قوة مذهبية تحول الوهم إلى صورة مجردة لها .

إن استمرار هذا الموروث التاريخى ومفاهيمه البنائية والرمزية قد استمر عبر العصور التاريخية المختلفة ، وعرف بقسم الفروسية المرتبطة بالدائرة أو المائدة المستديرة ، وأخذ عنه أيضا النمط البازيلكى فى العمارة المسيحية . والفن فى الحضارة الفرعونية القديمة لا شك أنه أعطى الكثير للفكر الشعبى ، وخصوصا فى النواحى العقائدية . وكان للتحولات التاريخية المتلاحقة تأثيرها الواضح على الحركة التشكيلية ، وعلى تنشئة الرموز العديدة فى هذا الإطار . والناظر إلى المجتمع المصرى بعد عصر الأسرات وأثناء تولى الملك مينا الحكم . يرى أنه تكونت فى عهده تغيرات اجتماعية واسعة فى أبعادها ، وأنشأ فكرة المدينة قبل الفكر اليونانى . فقد أسس مدينة « منف » لتكون مقرا للحكم وعاصمة لمصر ، وهى المدينة التى عرفت بذات الأسوار البيضاء ، وأسس لها ديانة جديدة لعبادة الإله « بتاح » والمتتبع لمسار العقيدة فى مصر يجد أن عبادة الإله بتاح تحولت إلى عبادة الإله أمون فى الدولتين الوسطى والحديثة ، ثم تحولت إلى عبادة الإله « أتون » فى عصر الملك « اخناتن » ، ثم تحولت مرة ثانية إلى عبادة الإله « بتاح » ، وبعد ذلك تحولت مدينة منف إلى مقر حكم عظيم مصر المقوقس زعيم قبطها . وفى العصر الإسلامى إتخذ المسلمون مدينة الفسطاط المقابلة لمدينة منف على الجانب الآخر من النهر مقراً لهم . كل هذه المتغيرات التاريخية هى فى أصولها مفاهيم ثقافية متنوعة لا شك أنها أدت دورها فى تكثيف مفهوم الرمز من خلال استمرار الفكرة ، وأن التراكم الثقافى كان لابد أن يتبعه تراكم تشكيلى أيضا . وإذا تعرضنا إلى المفاهيم الأخرى كالحرب والتجارة فسنجدها أثرت بدورها على المجال . فكان للحروب التى عرفتها مصر مبكراً أثرها فى تنشئة العديد من الرموز المادية والحسية ، ومنها حروب سيناء والجنوب . أما عن التبادل التجارى فقد أرسلت مصر الأساطين المصنوعة من الأخشاب المستوردة من سوريا ومن الصومال لجلب ما تحتاجه مصر من بعض الخامات الأولية ، وخصوصا من سواحل فينيقيا . وكانت الحروب مع التبادل التجارى منذ الأسرة الخامسة سببا مباشراً فى نقل بعض الرموز الافريقية من بلاد بونت كالزار والرقص البدائى ، كما هو موجود على نقوش المعابد .

ولاثبات حقيقة توارث العادات الشعبية كموروث فكرى ، يتطلب الأمر أن نقرأ تلك الإشارات التى دونها الفنان فى ذلك الوقت ، منها ما يمثل الاحتفالية بيوم العيد ، فقد قسم الفنان الأبعاد الاجتماعية وفقا للأبعاد المكانية ــ المعبد ، الاحتفالية ، السوق . ومن خلال هذا التقسيم أضفى على العادات والتقاليد التى يمارسها المجتمع إبتهاجاً بهذا اليوم . نشاهد لوحة تصف جماعة من الرجال والنساء يصحبون أطفالهم إلى المعبد ، بعد أن أعدوا أنفسهم للتوجه إلى المعبد من خلال طقوس معينة تمارس فى الدار قبل الطقوس الرسمية والتى يتولاها كهان فى المعبد . وبعضهم وقف فى إنتظار الكاهن المسئول عن عملية الختان لأطفالهم . ولوحة ثانية تمثل الناس وهم ينتظرون مرور الموكب الرسمى للمشاركة فى هذه الاحتفالية يضم الملك والأمراء والكهنة وغيرهم من المسئولين . يصطف على الجانبين عسكر ومعهم آلاتهم الموسيقية والرماح تعلوها الأعلام ، والناس تقف معهم على الصفين ، وتضم اللوحة أجناساً من البشر مختلفى المواطن ، شأن المدن يفد إليها الناس من النوبة ومن ليبيا ومن سوريا ومن البربر ومن كريت ومن الصومال ومن الآشوريين والحيثيين ، وهناك العوام من أبناء الكنعانيين وافدين من سيناء .

وإذا كانت هذه هى عادة المدن فإنها أيضا عادة من عادات الاحتفالية بالأعياد . وبعد مرور المركب ينصرف الأطفال فيلعبون لعبة الكعب والكرات ، ولعبة دورى يادوارة (دوخينى يالمونة) ، ولعبة الإغماء وصلح ، ولعبة جمال الملح ، وطوبة على طوبة ، وشبر على شبر ، والترونجيلة وتقسيمات المربعات على الأرض ، والسيجا .. وغيرها كثير . وآخرون يذهبون إلى النيل للاستحمام والصيد ، وآخرون يصنعون مراكب من عيدان البردى . والأطفال يتزينون يوم العيد بالثياب البيضاء والنعال المصنوعة من اللوف أو جلد المعيز .

يسبق يوم العيد قيام النسوة بالتوجه إلى الجبانات وهن يحملن الأقفاص والقفف مملوءة بالفطائر والجميز والبلح والنبق وبعض النباتات الخضراء للترحم على الموتى ، وفى لوحة أخرى ــ تبرز الحزن القاتل تعبيراً عن موت أحد أفراد الأسرة ــ

نرى النسوة يرددن الأدعية ويبدو صراخهن كعويل مسموع من خلال النقوش النحتية . وبعضهن يضعن التراب على شعورهن ويلطمن الخدود ويضربن الصدر العارى بشدة وبحركة لها رتم خاص . وأخرى ترش الماء أمام الجناز . إنها صورة تعبيرية عن الفرح وعن الحزن وعن العادات المصاحبة لهما .

والتوجه بعد ذلك إلى السوق الذى يعتبر بدوره ملتقى لكل الأجناس الوافدة من بلاد قريبة وأخرى بعيدة ، والكل يعرض بضاعته من الخضر إلى الثياب والصناعات البيئية والأحجار الكريمة والمتواضعة . ونجد الرجال يحملون بضاعتهم على الحمير ، والنساء يضعن إنتاجهن على رؤوسهن أو فى أقفاص وسلال . وهناك من يبيع الماشية . وهذا دكان لبيع الطيور واللحوم ، وآخر يبيع البخور والنذور والقرابين . وفى مكان آخر نجد الحلاق ومعه بائع النعال ، وفى ركن من أركان السوق نجد بائع الفخار الذى يبيع القلل وأوانى الطعام بالألوان الطبيعية البيضاء المطلية بالجير أو الحمراء والسوداء .. إن البيع يتم بنظام المقايضة .

إن هذا الشكل لاحتفالية كانت منذ ما يزيد عن ٥ آلاف سنة مضت ، مازالت « الفكرة » حولها تطبق بأصولها الرمزية حتى الآن . ولعلنا مع هذه الحركة النامية فى استمرار الرمز ، نؤكد على أن فكرة التلاقح بين الثقافة الموروثة وبين المفاهيم التاريخية والحضارية ، أمر لا يعنى بشكل مطلق أن هناك مجتمعا تقليديا ، حضريا أو بدائيا ، أخذ من تلك المفاهيم كل صفاتها أو تنازل عن كل خصائصها . ولكن ، لا مفر من تنشئة رموز جديدة تكيف دلالتها نتيجة التلاقح مع الأشكال الجديدة للأصول التاريخية والحضارية ، « أما فيما يتعلق بالدور المتأصل ، فإن علينا أن نفترض أن هناك دافعاً وراثياً باطنى النمو فى النوع البشرى يدفع نحو التطور ، أى النمو العقلى والاجتماعى مع التعقيد ، ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالباً ما يكون ضعيفاً سهل الإنحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية . « إن هذه الضغوط الخارجية المتمثلة فى آثار التداخل الثقافى تتضمن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والتجارية وغيرها[٥] ، وتكمن فيها حلقات تكاد تكون متكاملة من التقاليد والعقائد التى تنعكس آثارها جميعا ، أو بعضها ، على الثقافة الأصيلة للبيئة ، وبالتالى سوف تؤثر بطريقة مباشرة على تنشئة الرمز وأشكاله ، كما أثر الرمز المصرى العقائدى فى العصر الفرعونى على الرموز العقائدية فى جزر كريت ، ثم على الفكرة الأولى للاغريق . لقد كانت ومازالت العقيدة الدينية تمثل أهم المعطيات الفكرية الحافزة لتنشئة الرمز ، وكانت الممارسات الايمانية المرتبطة بها تأثيرها فى تعدد أشكال الرمز المحقق لها تفاعلها مع القائمين بتلك الممارسات . وهذا ما يوضحه المثال التالى عن دور التلاقح الثقافى ، فى حلم فيليب المقدونى عندما رأى حية راقدة بجوار إمرأته أوليمبياس وهى مستغرقة فى نومها ، بيد أن الحية لم تكن فى الحقيقة سوى الإله آمون . « ولا صلة لوجود الرمز التشكيلى والمعرفة بمضمونه مادام الرمز لا ينطوى على دلالة إدراكية به ؛ ولذلك فإن الرمز لا يكون جزءاً من العقيدة ذاتها إلا بفضل ما يضفيه الإنسان من خياله وتصوره عن طرق ممارسته وولعه الايمانى على الرمز المشكل من معان مختلفة .

وعلى ذلك يمكن القول : إن التشكيل المعبر به عن عقيدة ما ، ككتاب العقيدة بالنسبة للأقوام التقليدية ، وكذا عند الرجل الشعبى ، يتألف من مجموعة من التصورات الايمانية فى حالة من الايحائية حول مضمونها . إن التأويل العقلى للرمز هو فى الواقع تأويل حسى للتعبير عن كل ما فى العقيدة وعن كل الرؤى الايمانية لها ، أكثر ما يكون تعبيراً مزاجيا لفنية مبدع كان . ومن ثم يأتى دور التوحد بين الرمز وظاهرته وقناعة أفراد المجتمع بعد ذلك . والتوحد بين الرمز المشكل والعادات المرتبطة به ومدى إنتشاره من عدمه . « وفيما يتعلق بالدور البيئى علينا أن نفترض أن البيئات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل فى عملية الانتخاب الثقافى الذى يماثل إلى حد ما الانتخاب الطبيعى فى العالم العضوى . وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية ، بما فى ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع إلى التغير فى كل جيل ، وأن البيئات هى التى تحدد الذى سيعيش منها ، والذى يبيد وينقرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية »[٦] .

منذ أن نشر المؤلف الألمانى كارل اينشتين ، كتابه عن الفن الزنجى موضحا فيه أهم الخصائص الجمالية لهذا الفن ، تتابع بعده كتاب الأنثربولوجيا مجردين الأعمال الفنية من جمالياتها ، ومنصرفين تجاه نسج العادات والمعتقدات على حساب القيم الابداعية ذاتها . ولكن ما يعنى هذه الدراسة من كارل اينشتين ومن الأنثربولوجيين لجوء الفنان الافريقى الشعبى

بالتحديد نحو التعبير بالنقش على المجسمات النحتية من الأخشاب والعاج ، تقليداً لما هو حادث فعلاً فى الطبيعة ، حيث يكثر إعتماد الإنسان الافريقى نساء ورجالا على إستخدام تشكيلات خطية محورة وتجريدية لرموز يكتشفها ثم يقوم بنقشها أو وشمها على جسده أيضاً . إن الإنصراف نحو تأكيد هذا الفعل الانسانى على مشخصاته الفنية يعود إلى دورها فى السحر وفى التمسح بالمنظور الدينى . لم تعد تلك المشخصات النحتية بعيدة عن كونها القرين فى صورة تشكيلية كاريكاتيرية ، ولكنها فى غاية الواقعية من حيث الوظيفة التقليدية لها . وإن كان ثمة إبتعاد عن النسب أو تشويه فى المفردات ومبالغة فى بعض التفصيليات فهذا أيضاً نوع من درء الحسد . إنها تركيبة فى غاية التعقيد ، ومكونة من عوامل متعددة ، لذلك تعتبر كل وحدة إنتاجية تمثل عالم تشكيلى خاص . وبعد ذلك ، إن دراسة هذا الأسلوب فى التعبير الفنى يمكن معه فهم الإطار الاجتماعى للعادات التى تحيط بالمفردات المرسمة والمنقوشة ، ولكن نستطيع ذلك ونحن نجلو بوضوح عن القيمة الجمالية للرمز ، واستخلاص التصور الذهنى للإبداع التقنى لهذه المجسمات الفنية .

عرائس الفنان نبيل درويش :

يعيش الفنان نبيل درويش مع أسطورة العروسة معايشة وجدانية ومعايشة تراثية ، بالإضافة إلى معرفته العظيمة بفنون الفخار والخزفيات . تربى الفنان فى ورش الفواخير بمنطقة الفسطاط بمصر القديمة ، قلعة الفخار الإسلامى ومدرسة الخبرة وتخريج الحرفيين . وتعلم أيضاً على أيدى أستاذ التجريب والإضافة الفنان المعلم سعيد الصدر . وأكد درويش علمه فى كلية الفنون التطبيقية ، وأصبح الآن أحد رموز هذا الفن فى العالم . لقد إتخذ العروسة مجالاً للفن وللبحث ، ليطبق عليها كل ما حمله من خبرات تراثية ومعرفية فى مجال توظيف الخامة البيئية والمحلية من طين ومن مواد الطلاء . فنجد عرائسه تحتفظ بالفورم الشعبى من حيث كيانها المتمثل فى ملامح العمارة التقليدية الريفية ، ويوظف عنصراً حضاريا ظهر فى أزهى عصور الفخار فى مصر وهو فن شبابيك القلل توظيفاً جديداً من حيث الاستخدام يحتفظ فيها بجماليات هذا الفن وبرمزيتها من حيث عضويتها فى التشكيل الفنى . وهذا الاستخدام يعود إلى إحتكاكه بالأساليب المعاصرة فى فن الخزف الصافى من ناحية استخدامه كعنصر جمالى لذاته .

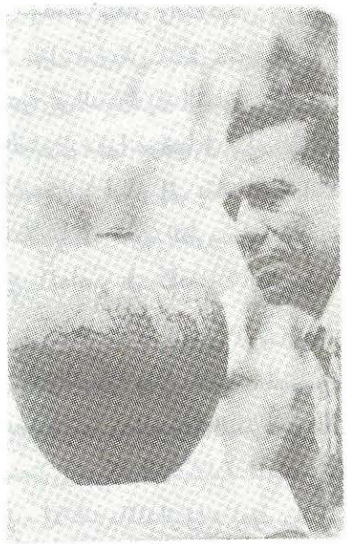
وكان النقش على السطح كروزته (محور زهرى) تتوسط الأشكال ، أو ركن من أركان جوانب العروسة ليلعب بهذه الروزتة لعبا موحيا بفن الدانتيل وأشغال الإبرة ، وذلك تعبيراً عن مهارته العالية فى البناء النحتى . تتشكل عرائسه من تكتلات رئيسية لريفيات فى حياتهن اليومية ، وهن يحملن القلل والبلاليص ، ويأتى مع التشكيل ليدلل على أهمية الخامة البيئية فى التعبير عن رؤية شعبية . يستعين الفنان نبيل درويش — فى كثير من الأحوال — بعناصر جمالية ، كانت فى الماضى ضمن التراث التشكيلى ، كالكتابة الخاصة بالأدعية أو الدعوة إلى التفاؤل ، إلى النقوش الزخرفية المجردة البارزة والغائرة على البناء الكتلى النحتى لأعماله . ويشكل الجسم البشرى دوراً موحيا فى بناء الأوانى الخزفية من التشكيل العضوى والحسى . وهذا الأسلوب من أخص رموز فن الخزف الشعبى (أنظر إلى بناء القلة القناوى بالتحديد) . وتلعب الطيور والحيوانات فى تداخلاتها مع الأشكال النباتية معنى إسلاميا فى الفن التاريخى وخصوصا الساسانى والتركى ، وأحيانا السورى ، فى تضفيرة واحدة تعبر عن أصالة الإنتاج المعاصر فى تأصيل التشكيل فى شعبيته .

وأطباق الفنان درويش تكون فى إنتاجها مكملة لرؤية الفنان الإبداعية ، وفيها أوحى لنا الفنان بقراءته المتعمقة للرموز التشكيلية عبر مفاهيمها التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية ، لينسج منها نسيجاً معاصراً يعبر به عن الثقافة المصرية فى مدلولها القومى .. هذه الثقافة الغنية بمفرداتها وعناصرها النظرية والمادية . إن رسومات هذه الأطباق ، شكل (١) لا توجد لحظة إغتراب ولا لحظة ضياع ضمن الحركة التشكيلية المعاصرة ، على الرغم مما فيها من آثار الماضى ومن جو أسطورى ومن مفردات لا تعيش بيننا الآن ، إلا أنه باقتدار واع يعود بها إلى المعاصرة بما يحمله من الصدق فى التعبير ، وما

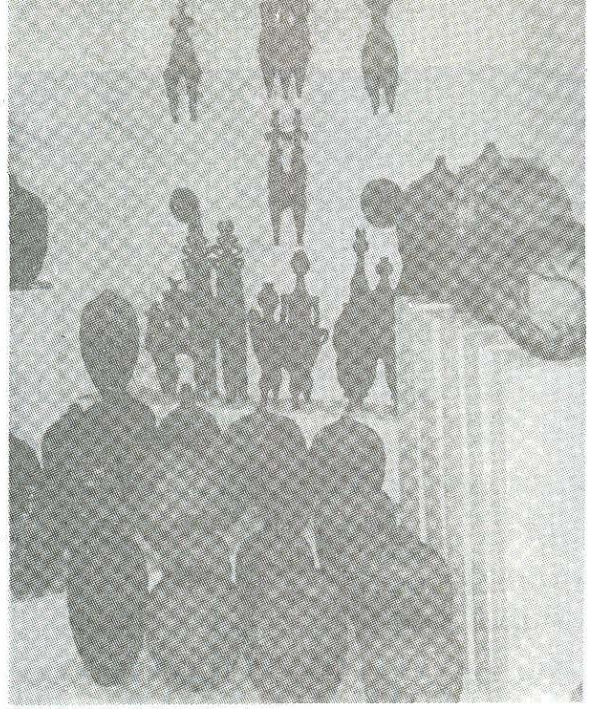
يضفيه من جمال فى روح العمل الفنى . إن العناصر الفنية فى أعماله تتعمق فى البعد الإنسانى إلى أبعد حد .. إلى الحد القريب من الفطرية المدركة . ولأن أعماله جاءت مختزلة إلى أبسط صور التجريد فإنها تعيش فى وجدان الإنسان مهما كانت جنسيته وميوله الفنية .

ومن أعمال الفنان نبيل درويش ، والتى يعتمد فيها على ثلاثية التراكم الثقافى (التاريخية ، والحضارية ، والشعبية) ، ما نراه على مجموعة الآنية أشكال (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) . وفيها يتوحد البناء الجسدى الإنسانى مع البناء التشكيلى فى صيغ معمارية عالية ، وتجريد له بعده الرياضى المحسوب هندسيا ، وفى اختزال تقنى للخامات والطلاءات اللونية . إن الإحساس بالرقة والميل الراقص فى الأعمال إتجاه شعبى . لقد حاول الفنان الحرفى على مر العصور أن يجعل هذه الطينة تتشكل بالأسلوب الذى يجعل المشاهد لها يتابع خطوطها الحانية وهو قريب للغاية منها من حيث المعايشة لها ، إنها لغة الفخار وإيقاع الخامة وجمال التشكيل فى فن الفنان نبيل درويش .

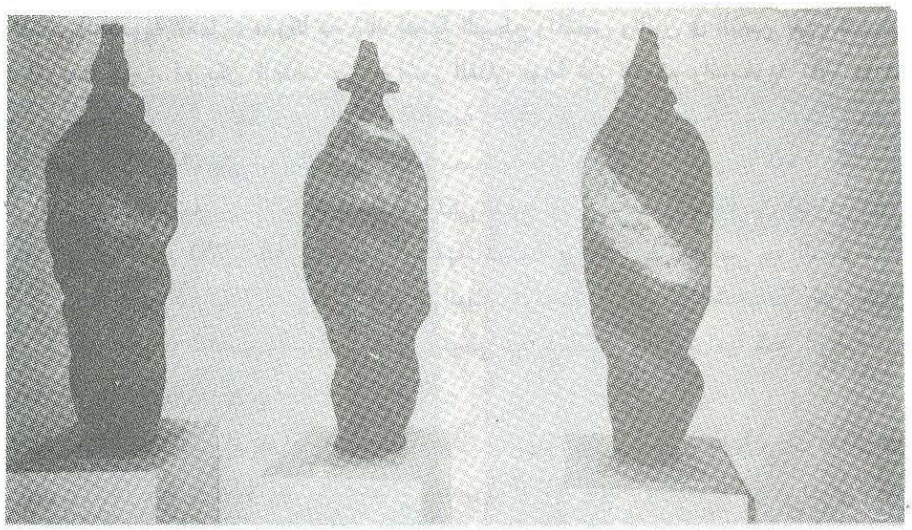
شكل (١)



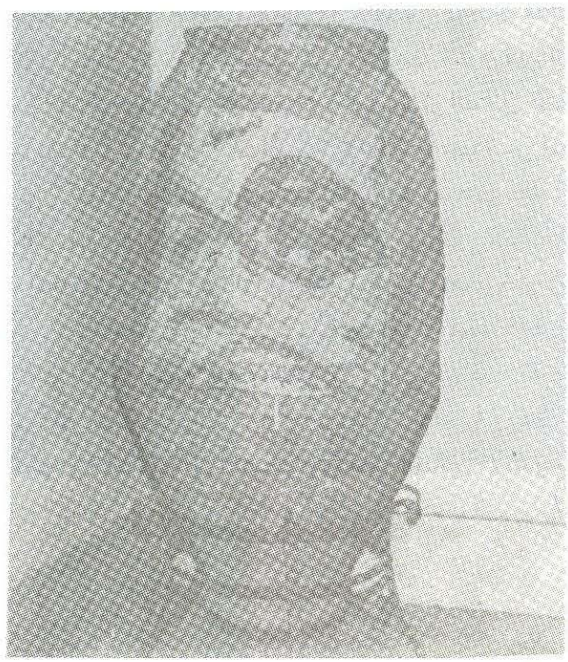
شكل (٢)



شكل (٣)



شكل (٤)



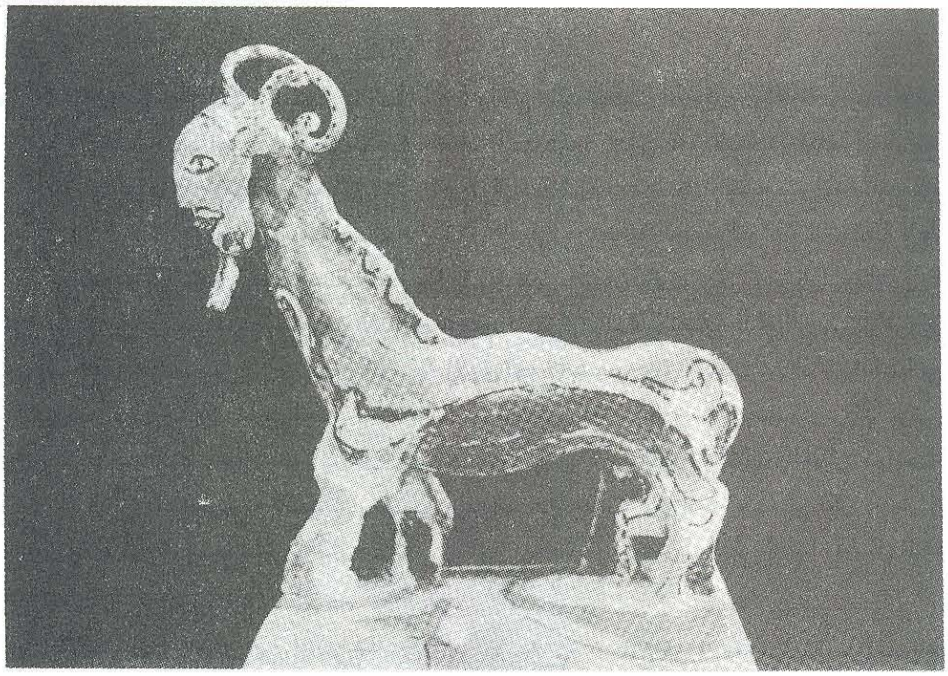
شكل (٥)

فى دراسة نشرها « هنرى لاهمان » فى عدد من أعداد اليونسكو عام ٦٦ تحت عنوان « ألف صورة وصورة للكوميديا الإنسانية » ، يقول هنرى : « طوال ما يقرب من ألفى عام صاغ صناع السيراميك فى أمريكا الوسطى القديمة بمهارة فائقة ، وفى خيال بارع ، عدداً لا يحصى من التماثيل التى تعبر عن كثير من صور الحياة اليومية » . وفى عام ١٩٩٤ صاغ الفنان جمال عبد الناصر مجموعة من التماثيل الملونة متخذاً الإنسان رمزاً لمشكلة أبدية وهى علاقة الإنسان بالحياة ، إنها علاقة فلسفية جدلية .

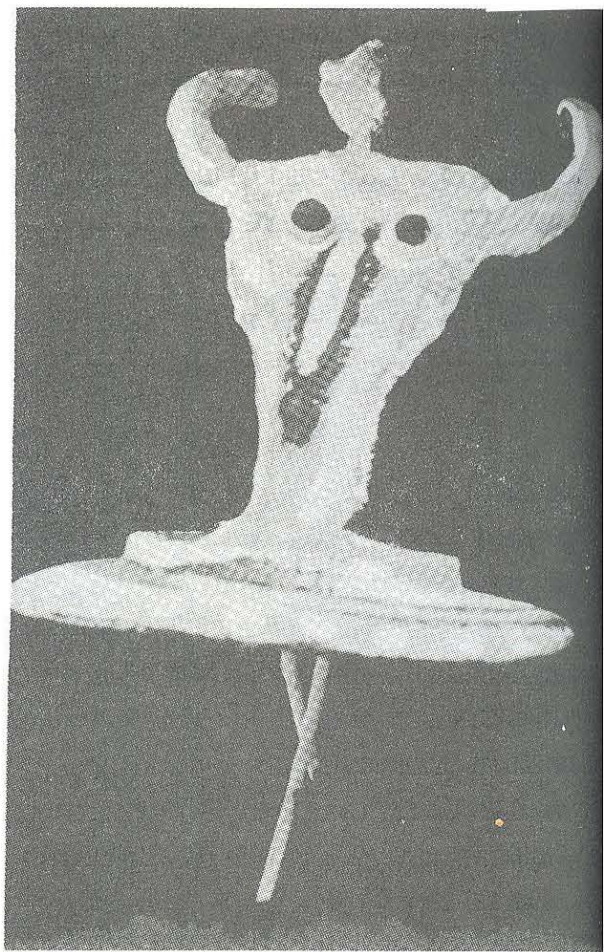
تماثيل جمال عبد الناصر تبحث فى الرمز الشعبى :

الإنسان فى عوالم السيرك من الأشكال التعبيرية فى عالم الشعبيين ، والفنان جمال عبد الناصر يُقدم فى أعماله هذه الأشكال بأسلوب جديد يتفق مع رؤية الفنان لها فى القرن العشرين الحالى . فأعماله تعبر بصورة كوميدية من خلال فن الكاريكاتير فتحدث الإبتسامة من خلال تشكيلات لمواقف متعددة وأحاسيس متدفقة يدفعها المبدع بدون تعمد ، وبدون إفتعال ، بجانب أن هذه الأعمال تمثل نوعاً من الدراما الساخرة كالتى نراها مرسومة على عربات السيرك الشعبى ، والتى تجوب القرى والحوارى الشعبية . والفنان عبد الناصر وفنه يتجهان إلى الفن الشعبى ببساطة ظاهرية وبعمق فى الظاهرة ، مستخدما فن العرائس كتيار تجريدى لنظرة تجريدية بموضوعية وعقلانية محسوبتين . إلى جانب أن البنائية التكوينية للأشكال تبعد عن المنظور المعمارى للكتلة العضوية للعمل ، مدركا مع ذلك أهمية السطح والملمس واللون فى التعبير عن اللاشعور وعن الغريزة بوعى فنى مدرك إلى حد كبير . لم يكن الهدف من عرائس الفنان نوعاً من التهكم والسخرية بقدر ما هو تحليل نفسى للأشخاص الذين عبر عنهم ليؤكد دور الفكرة على الصياغة الفنية . (أشكال : ٦ ، ٧ ، ٨) . ومن أخص خصائص الفنان فى أعماله الفنية إنها تحقق التوازن النحتى بين الفضاء كعالم يحيط بالعرائس والرؤية الحركية لها ، وذلك من خلال تقسيم الفراغ ذاته ودفع التكوين للمعايشة بين الأجزاء المختلفة ، لكى تدفع المشاهد ليكون طرفاً من أطراف هذا التقسيم ، إلى جانب آخر هام يعود إلى أن الخط الأفقى للعرائس فى أوضاعها المختلفة يرتبط بالخط الرأسى مع الخطوط الأخرى المنحنية والمتعرجة ، وكلها تؤكد على إنصراف الفنان عن الأكاديمية فى البناء والإتجاه إلى البنائية الشعبية . وقد استغل نوعية خاصة من الزخارف الفطرية لكل عروسة تناسب المستهدف منها ، لينتج مع التشكيل وقعا دراميا للغة الزخرفة ، وموقفا يحدوه الصراع بين الفكرة لذاتها ، وبين التعبير الإبداعى لذاته .

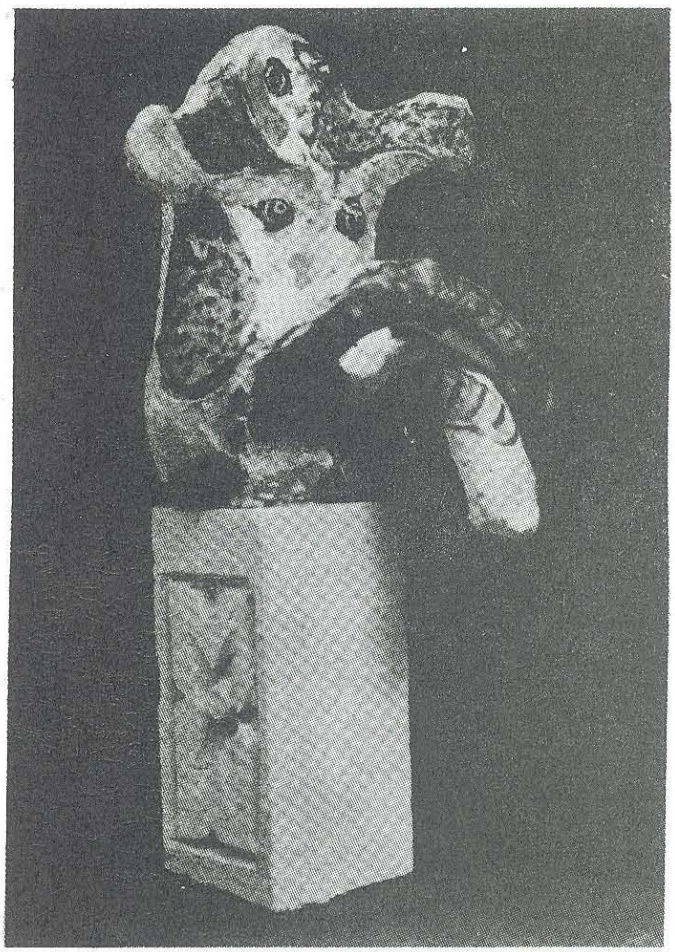
وعندما نذكر التجريدية فإننا نقدم إتجاها معارضا للواقعية ، وهذه حقيقة لا خلاف عليها . وفى أعمال الفنان جمال عبد الناصر فإننا نقف أمام فلسفة جمالية لها واقعيتها بعينها ، ونحس فى أعماله بفهمه لأدوات التشكيل ووعى بتوظيفها .. أليست الواقعية فى أعمال الفنان هى التى وصفها الفنان كاندينسكى بأنها هى التى تحدث وقعا دراميا على الآخرين ؟ والواقعية عند الفنان جمال ألم تكن هى نفس رؤية ماليفيتش لها بأنها الأحاسيس ؟ . ذلك لأن عرائس هذا الفنان ما هى إلا أحاسيس إنسانية متدفقة فى التعبير واختيار الفكرة والخامة والمنظور الفلسفى لها . ومن جهة أخرى فإن الواقعية تأخذ الإنسان محورا فى أعمالها ومركزا للبعد الفنى ، وأداة مثلى للتعبير عن الفكرة . والفنان فى ذلك يسار الفنانين الشعبيين المعروفين أمثال مبروك من الواحات الخارجة ، وفيليب من إسنا وغيرهما . وفى الفن البدائى كانت الواقعية بعيدة عن المحاكاة فى التعبير عن الواقع ، وأعمال جمال تأخذ نفس المبدأ بعيداً عن محاكاة الشخوص فى واقعيتها . والعروسة فى عالم السيرك تحمل الكثير من هذه القضايا والكثير من المفاهيم التعبيرية الشعبية بناحية كاريكاتيرية قادرة على الجذب والإنتباه للآخرين . أنظر إلى الشعبى عندما يرسم لاعبة الأكروبات على سطح العربة تجد المبالغات الواضحة فى بعض التفاصيل ، والإثارة الماكرة ، والشعر المسدل على جانبى الكتفين ، ثم الرسم الذى يعكس محاكاة للذاكرة وليست محاكاة للواقع . وأيضا أنظر إلى صورة البطل الذى لايقهر فى السيرك وهو رافع يديه والعضلات تكاد تخترق الجلد . إنها صورة تؤكد على الجانب الاقتصادى الذى يتحقق من وراء تخيل الشعبيين للصورتين . وأضف إلى ذلك صورة الأراجوز وهو يلبس طرطورا عاليا ويحمل فى يديه صورة له من خلال العروسة . إنها صيغ لا يقدر على تشكيلها ولا تصورها إلا الشعبيين وبعض الفنانين الأكاديميين الذين يتعايشون مع هذا الفن بكل الإخلاص .



شکل (٦)



شکل (٧)



شکل (٨)

وفى عالم فن الشعبيين نجد عروسة « شكوكو بالزجاجة » ، والتى ظلت تطوف الحوارى والأزقة والنجوع تعلن سيادتها زمنا طويلاً على ساحة التعبير الجمالى عن عروسة جديدة تأصلت معها فكرة العروسة ووظيفتها . والحوار الرائع بين عروسة شكوكو بالزجاجة وبين وظيفتها المعطاة لها . لم تكن تلك العروسة لعبة أو مجرد شكل مجسم ، وإنما كانت العروسة هدفا اقتصاديا ونفسيا . كان الهدف الاقتصادى فيها يتحقق من خلال البحث عن وسيلة لجمع الفوارغ الزجاجية لإعادة تصنيعها بعد أن أوقفت الحرب وصول السفن المحملة بالخامات . ثانيا : إختيار عنصر بشرى حقق إنتشاراً جماهيريا كبيراً بلباسه الشعبى وطرطوره المتميز ومنولوجاته الباسمة وهو الفنان « محمود شكوكو » ليكون بمثابة أداة الجذب للمشروع ، والضمان لنجاحه . أما الجانب النفسى فقد تحقق من وسيلتين الوسيلة الأولى لجوء الشعبيين إلى البحث عن أداة تشكيلية يمكن توزيعها على مدار العام ، بجانب عروسة المولد المرتبطة بمناسبة معينة ، وأن تكون لهذه العروسة الجديدة رمزيتها حتى يلتف حولها الجميع ويرددون نداءات الباعة لها . وكان هذا يتم فى الوقت الذى كانت فيه البلد تموج بالثورة والغليان ، وتبحث عن ذاتيتها المصرية ضد الغزو الأجنبى العسكرى والاقتصادى فى الأربعينيات من هذا القرن العشرين . لم تكن أعمال الفنان جمال بعيدة عن هذا العمل ولا تائهة فى وسط هذا الشكل ، بل هى إمتداد لها ، ولكن التصرف الفنى له جاء بشكل فلسفى لا يبحث عن وظيفة بقدر ما يبحث عن مدلول جمالى .

تبدو أعمال الفنان كأنها تعيش فى جو من الفطرية ، وفى عالم الحساسية فى مناخ من النماء الجمالى ، وأسس بنائية جمالية واعية بالمضمون . إنها أعمال لشخوص أسطورية تجعلنا نتعايش مع دورهم فى عالم كونى له طبيعته الخاصة . إنها عالم الإنسان فى هيئته الحيوانية على صورة من التداخل الفنى الأثير لديه ، لأن الفكرة السيادية للعمل هى التى تحكم البناء الفنى وتأسر معها منظومته الفكرية فى بنية واحدة . وعرائسه إنما هى فى واقعها رموز أحلام وارهاصات ، تصور معاناة الفنان فى أعمال نحتية تلائم قوانين علم النفس ، وتقف مع آراء فرويد ويونج ، إلى جانب أن هذه العرائس حققت البعد الرابع لها كانبعاث من الجو الأسطورى .

لقد تخلص الفنان من رقابة التقليد ، وإتجه ناحية إبداع عروسة جديدة محققا لها أبعاداً شعبية ، وألم بحوارها مع الآخرين بعيدة عن أصولها ، فهى واردة بها من المفاهيم التاريخية لعصرها . ومثال ذلك استخدام الفنان الطلاء اللونى بألوان كلها حيوية ووضوح وهو المعروف باللون المبرقش فى الفن الشعبى ، والإلتجاء إلى جانب ذلك إلى توظيف التفاعل المشخص بين الإنسان والحيوان فى صيغة بدائية ليؤكد على الجو الأسطورى الخرافى ، منعطفاً بذلك على سبب من أسباب نشوء الفن ، وهو استخدام التعبير التشكيلى كلغة تخاطب بين أفراد المجتمع . وعند الفنان عبد الناصر كانت هذه وسيلته فى فنه ، فكان التعبير له معان صوتية تنبعث من عرائسه .

يؤكد الفنان بعد ذلك استمراره مع الموروثات الشعبية ، بأن جعل من أعماله تعبيراً عن رموز ، وكأنها تعيش كمجموعة تجوب شوارع الرموز المرتبطة بعالم السيرك . وأحيانا يقال أن الفن التجريدى فن بلا موضوع ، ولكن فى الحقيقة أن الموضوع فى أعمال الفنان جمال عبد الناصر أسبق بكثير من إختياره لمفردات العمل المتنوعة ، وفى رؤيته للتصميم الفنى كان الموضوع يؤكد على أسبقيته فى عمله . إن الموضوع وبالتحديد عالم عايشه الفنان حوالى عشر سنوات بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة ، وكان خلال هذه المدة يحاول أن يدرك الحساسية المعبرة عن ذلك الموضوع دون اللجوء إلى مفردات معتادة سبق أن وظفت فى أعمال الآخرين بأبعادها الثنائية « الشكل والموضوع » ، وإنما كان عمله منصباً على تأكيد الشكلية مقابل الموضوع ، ليتحرر من أسر الأكاديمية وصرامتها . والأسلوب المهيمن على طبيعة العمل هو محاولة الفنان تأصيل هذه الشكلية بالصيغة التجريدية المرحة ، بالإضافة إلى تعمقه فى الموروث الشعبى لصناعة قوالب عروسة المولد فى بلده طنطا ، حيث عاش طفولته مع المبدعين فى هذا الموروث الذى يستخدم فيه الحفر على الخشب ، ولذلك كان فن العروسة من أقرب الفنون إليه من ناحية الفكرة الشعبية ، وإقترابا من أداة تحقق له البناء الشكلى . نرى ذلك من خلال الأعمال شكل (٩) ـــ فهذه العروسة تعبر عن مشخص جالس فى وضع كاريكاتيرى ، ينم عن تعاظم صاحبه على الرغم من تواضع مظهره ، لقد لخص الفنان فيه فكرة الشكلية بأسلوب فى غاية البساطة الصعبة ، متفاعلاً فى ذلك مع الزخرفة التى تؤدى دورها الرئيسى فى تأكيد حساسية

العمل الفنى . والكتلة فى هذا التكوين معمارية البناء ، تميل إلى التماسك والبعد عن الفراغات الشاسعة ، لكى تكمل الفلسفة الخاصة بها ، فهى عروسة تعيش فى عالم السيرك المحدود ،

وهناك تماثل بين أعمال الفنان جمال وشخوص الأساطير والحكايات الخرافية الشعبية ، فالفنان البدائى يلجأ إلى القناع ليمثل روحا جديدة يختفى وراءها الإنسان . وجمال قد استخدم الرتوش كأقنعة يحاول أن يشكل بها تيمة تمثل كائنا مشخصا له بدن ورأس وأطراف ، كل هذا ليوحى لنا أن هناك بعض الشخوص التى قدمها ما هى إلا أقنعة تتبدل بتبدل المواقف . وكم من هذه الأنماط موجودة فى الأدب الشعبى ، وفى فن الوشم ، ومطروحة فيهما بشكل تجريدى ورائع . ويمثلها الشكل (١٠) .

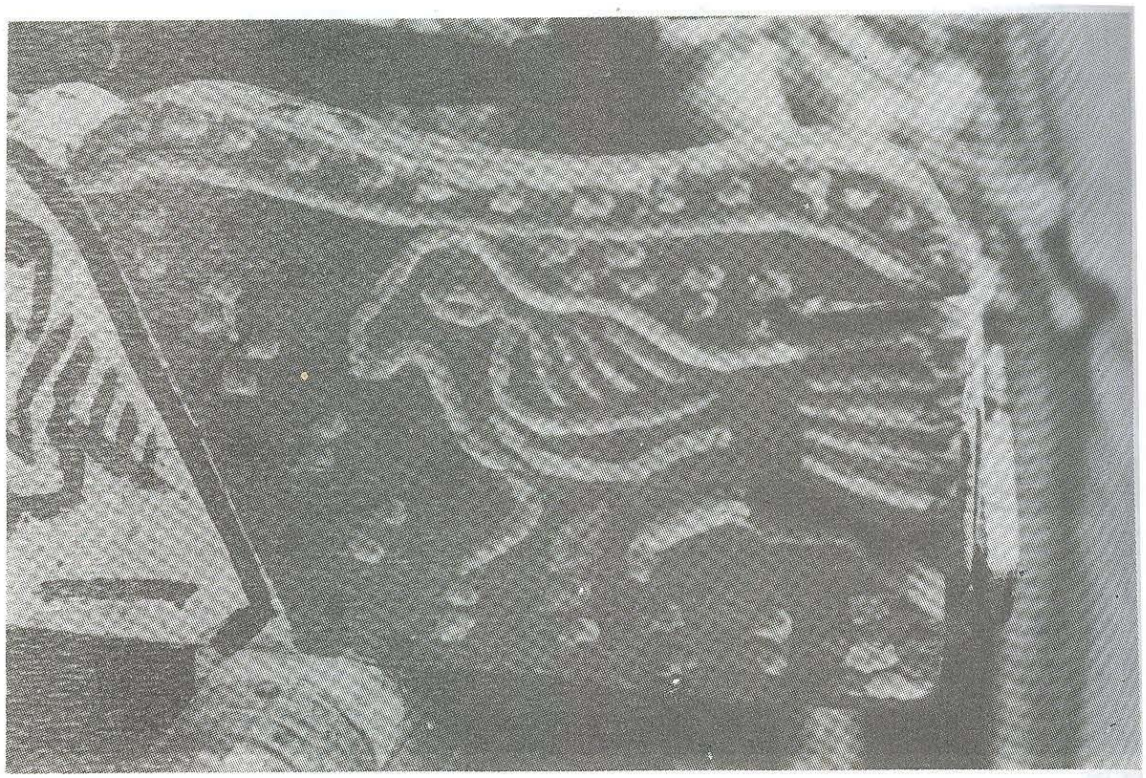
شكل (٩)

شكل (١٠)

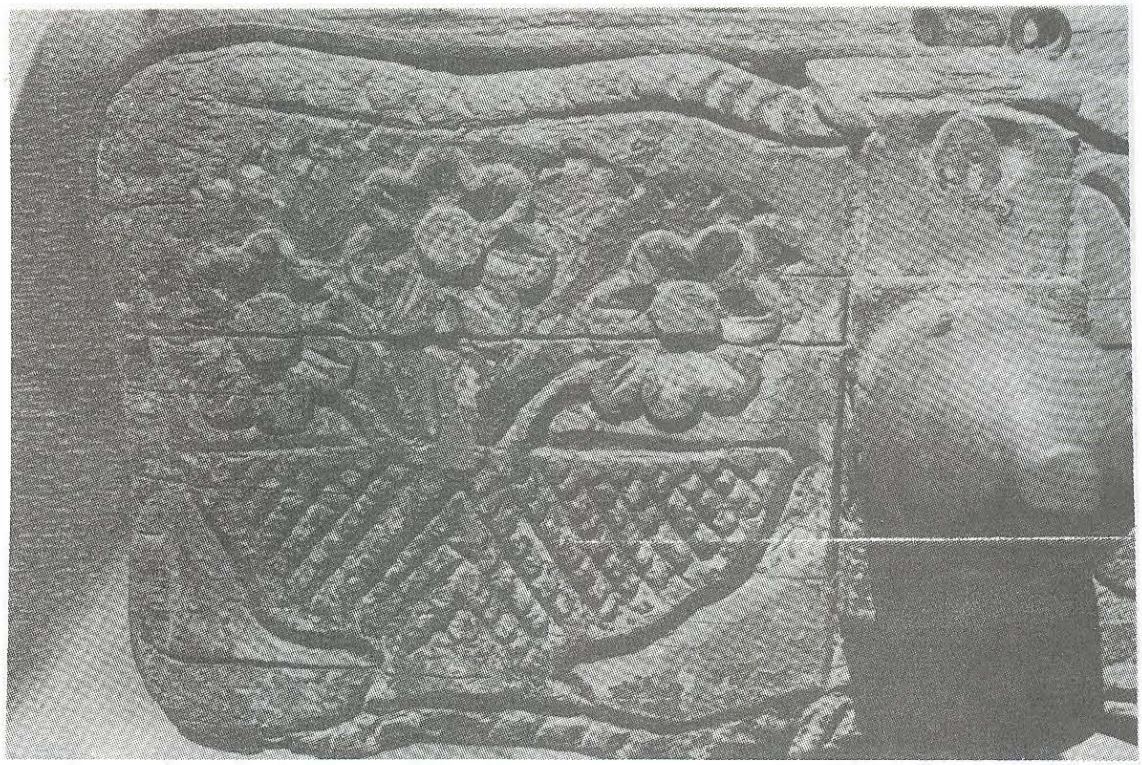
والأشكال التى يقدمها الفنان ما هى إلا العوالم الخاصة به فى منظومة عقلية لا يستطيع أن يرى الواقع إلا من خلالها . نجد الفنان يحاول أن يمثل لنا نوعية من البشر تسير بقناع آدمى ، وهى فى الحقيقة لها خصائصها الحيوانية . وأن هذا الحيوان المشخص من المستحيل تحديد نوعيته بالشكل الحاد ، ولا يمكن تفسير المعنى فيه إلا بالرمز الموحى للمعنى ، نكاد نختلف فيه مع الفنان أو نتفق ، المهم أن هذا التكوين هو إبداع له رؤية خاصة ، والمعنى فى النهاية يتحدد من قبل الفنان ، ثم يترك لنا حرية الاختيار لمواقفنا من العمل الفنى .

عندما نستقرأ التاريخ نجد أن فن العروسة فى مصر ، يلعب فيه الرمز دوراً أكبر فى بعثها وتنشئتها . ودورا أكبر فى تحديد وظائفها أيضا . فهناك أمثلة متعددة للعرائس وخاماتها ومناسباتها ، ومنها ما هو مرتبط بالعادات والتقاليد ، ومنها ما هو مرتبط بصلب العقيدة وممارساتها . وهكذا ينشأ من وراء الرمز وقناعة الشعبيين به ، عروسة . وفى الوقت ذاته تنشأ مبادىء اجتماعية لها خلفية ثقافية عنها وتمثلها كقوة سحرية فى المجتمع مثلاً . والعروسة فى العصور الأولى لم تنشأ لذاتها ، وإنما هى نشاط مدرك من قبل صانعيها ، الذين شكلوا أبعادها الفنية التى تم شحنها بالأبعاد الاجتماعية لكل بيئة . لذلك فالعروسة ما هى إلا رمز لجوهر دينى ، ومعنى سحرى ، واحتفالية اجتماعية ، وغرضا لصد الحسد . ومع التقدم الحضارى تفقد العروسة بعض القوى التقليدية الموجودة فى الشكل الوظيفى لها . فتبتعد عن أداء الوظيفة البدائية بمدلولها الشامل ، وتزداد إقترابا نحو طابع العادات فقط ، وتظهر قوى جمالية تمتاز بإيقاع يعكس الماضى والحاضر فى نسيج الإبداع . ولكن مع ذلك يبقى دوما العنصر الأيديولوجى للعروسة . وهو فى هذا يمثل البعد الأسطورى ، وهو الذى يتطلب من صناع العروسة أن يستبعدوا تماما ما يجرى حولهم من تناقضات فى المفاهيم التاريخية ، وعليهم بالفطرة استكشاف طريقة متجددة دوما للحياة والواقع الثقافى ووجدان الإنسان ، إلى جانب تنمية المهارات والأخذ بالأدوات الجديدة ، مع الاستفادة بكل معطيات الخامة المستحدثة كالبوليستر وغيرها ؛ وذلك لتدعيم موقف العروسة وثقلها من التراث القديم ومع حاضرها المعاصر ، وخصوصا بعد أن تأنسنت وتحولت إلى منظور إنتاجى إجتماعى يقوم فى المقام الأول على فكرة الرمز وعلى ظاهرة الأسطورة .

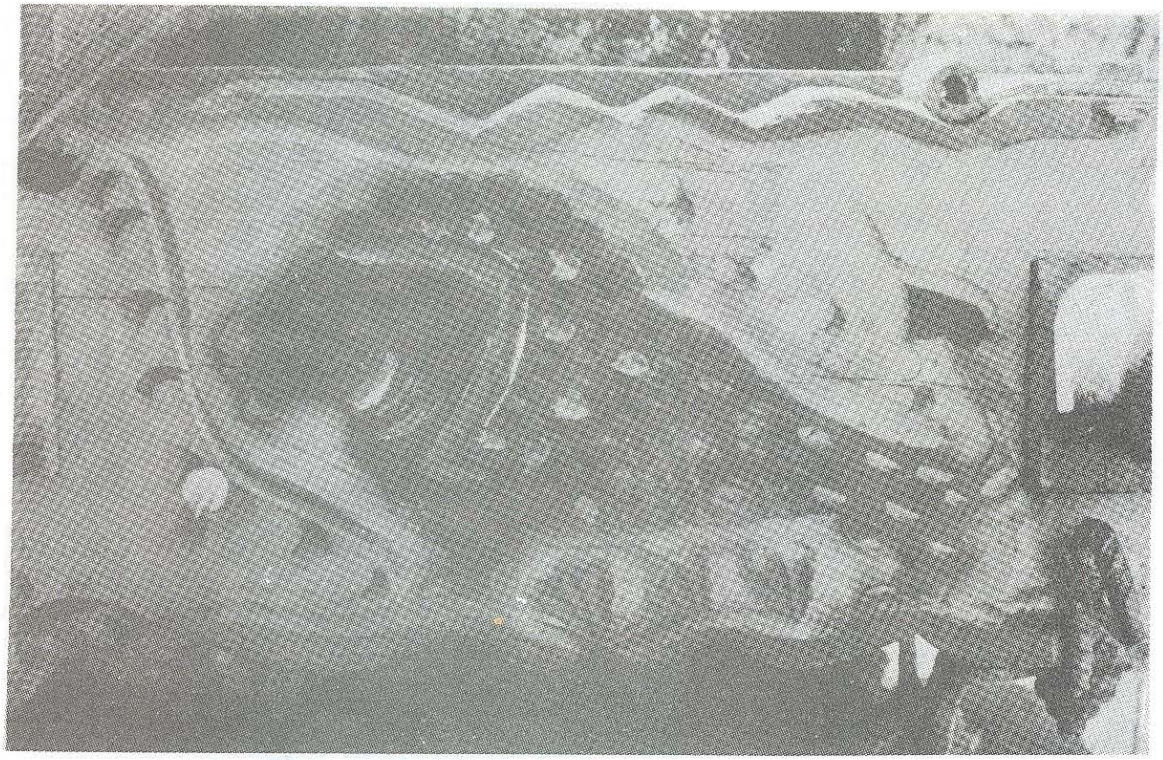
وتعتبر العربة الكارو من أخصب المجالات للتعبير الشعبى عند الفنان فى النقش على عناصرها المختلفة . يلجأ النجار إلى استخدام حليات متنوعة لتزويق العربة لتبدو للناظرين على أنها عروسة . ففى الشكلين أرقام (١٠ و ١١) نجد وحدة نقشية من الطير ، ويبدو أن الصانع أراد بهما تمثيلاً لطائر الحمام ، وقد استغل الحفر الغائر ، وكذلك الحفر البارز ، وأحياناً يدمج الأسلوبين معا . ويضيف عنصراً نباتيا آخر لكى يعطى فكرة البرواز المحيط بالشكلين . ولم يكتف بالحفر فقط ولكنه إستغل الطلاء « البوية » فى تلوين الطائرين . إن البراعة تكمن فى محاولة الفنان محاكاة الواقع ، ويأخذ الطائر عنواناً للسرعة كما يقول الناس عادة « طيارة » إشارة إلى تنفيذ الطلب بأسرع ما يمكن . وكذلك فإن الطائر يرمز إلى الحمام الزاجل الذى ينقل الرسائل إلى الآخرين . وفى الشكل رقم (١٢) نجد الفنان ينقش على أحد جوانب العربة الخلفية حوضا من الزهور أو باقة مهداة من صاحب العربة لأصحاب المصلحة عندما يبدأ فى توصيل طلباتهم وكأنه يودعهم بها . الزخرفة البادية على الحوض إنما هى تمثل نقوشا بدائية تأخذ تحويراتها على أشكال مثلثات قمتها إلى أعلى ، لكى تأخذ العين معها إتجاه الورود . ولم يكتف الفنان بذلك بل أخذ رمزاً ثلاثيا فى عدد الورد وأحاطه ببراويز عبارة عن « ضوفر غائر » . وعن الأشكال الحيوانية يلعب « السبع » ، الدور المحورى فى التشكيل الفنى فى عربات الكارو باعتبار أن الرجل السبع له كبرياء وأنفة السبع ويستطيع أن يدافع عن عرينه (العربة) ويحمى بالتالى البضاعة المنقولة ، إن الشكلين أرقام (١٣ و ١٤) يمثلان أسطورة تشكيلية بالغة الجمال من حيث التصور والإخراج والعمل الحرفى . وعلى الرغم من أن المصريين فى العصور الفرعونية لم يستغلوا هذا الحيوان فى التعبير الفنى كثيراً إلا أنه فى العصور الإسلامية تشكل فى أعمال نسجية ، وأيضا فى أعمال الوشم ، تأثرا بالسير الشعبية ومفاهيمها الرمزية . والفنان الشعبى المعاصر تدفقت المأثورات فى وجدانه وعبر عنها بهذا الشكل الفنى . والحفر هنا بارز يجسد بدن السبع بشكل واقعى ، ممتلئا بالحركة والتحفز . يشكل الخط الخارجى مع النقوش على المسطح عنصرين محوريين فى تأكيد تلك الواقعية . تدخل البقعة الحمراء فى نهاية السبع فى الشكل لتضيف أيضا معنى رمزيا وكأنها راية تنذر بالخطر لكل من يحاول الإقتراب من البضاعة بدون حق . العناصر النباتية المحيطة بالشكلين تؤكد على معنى الأمان والحب .



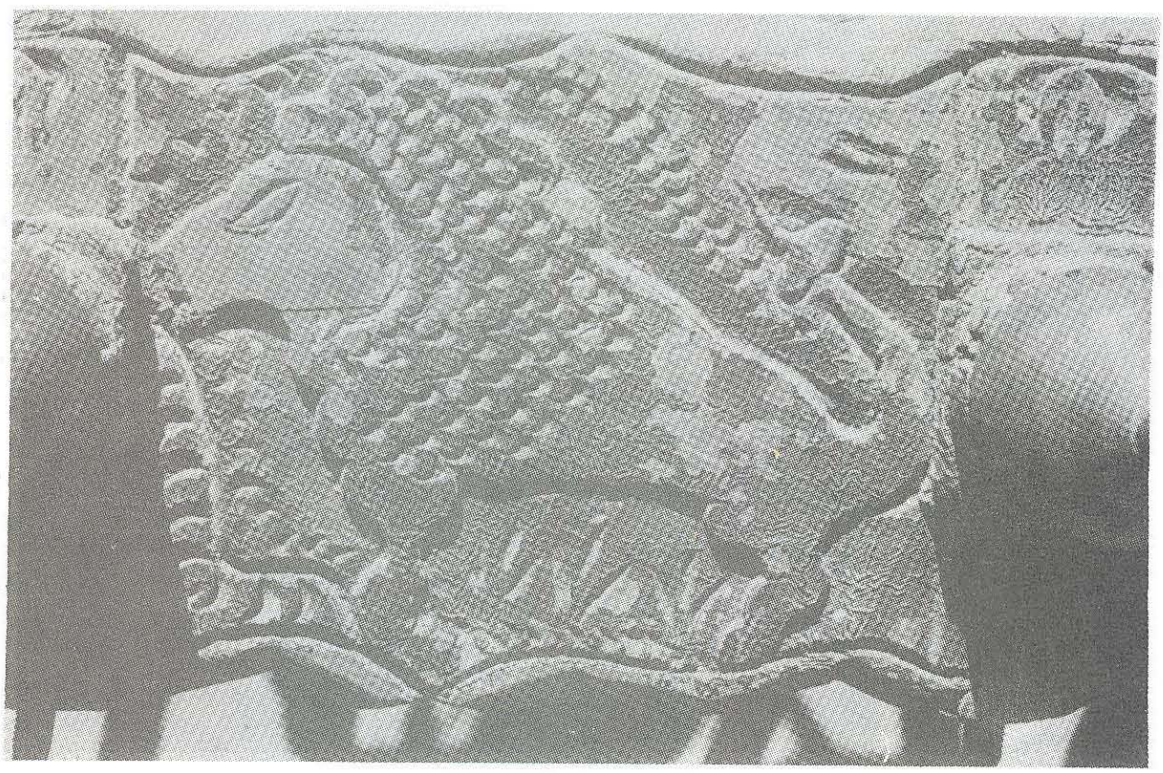
شکل (۱۱)



شکل (۱۲)



شكل (١٣)



شكل (١٤)

وهذا الإتجاه نحو التعبير بالسبع نجده كثيراً فى فن الوشم ، وأيضاً على بعض الواجهات المعمارية فى قرى النوبة ، وعلى الأخص منطقة الحصى التى يميل أهلوها إلى استخدام هذه الوحدة على جانبى الباب . وفى أحد الرسوم القوية التى رسمها فنانها الشعبى « الأسطى أحمد بتول بداخل الديوانى » ، نجد أنه استخدم سيفاً مشقوقاً وأحاط السبع بطائرين من أبى قردان ، ثم شكل التكوين على هيئة عتب علوى مزخرف أيضاً بمثلثات مقلوبة متكررة .

والحديث يعود بنا إلى فن الزخرفة بالرسم . ففى تلك الرسوم الشعبية التى ينقشها الإنسان على جسده متخذا صورا خطية من البيئة ، وصوراً تجريدية من الطبيعة ، ورموزاً خلقها تعبيراً عن الفكرة المرتبطة بالسحر وإرتباطها بالمواقف التى يتعرض لها . بالإضافة إلى ذلك فإن أغلب تلك الرسوم تكون فى الواقع تلبية لمعتقد دينى وطقساً من الطقوس التى تمارسها الجماعة فى مناسبات لها دورها فى الحياة عند الأقوام القديمة ، والتى ماتزال آثارها باقية إلى اليوم . فكان الرسم يتطبع بعدد من الرموز والطلاسم على وجه الإنسان مباشرة ، فهو يمثل حالة إندماجية إيمانية ، وترمز معها إلى قوة السحر . وكان القناع المرسم على الوجه مباشرة يمثل بالتالى حالة إنفعالية خاصة ، بالإضافة إلى الاستخدامات الأخرى فى الجو الطقسى العام ، من تدخلات مع الإيقاعات الراقصة والأصوات المتكررة ، والدقات على الطبول والدفوف والصاجات ، وأشياء أخرى كهز الحجارة الصغيرة فى فوارغ من المعدن وغيرها . وهذا الأمر دليل من الناس للتقرب إلى الإله ، ومشاركة من صاحب القداس فى السر الإلهى . ، إن إبتداع الرسم على الكفوف ، والأرجل وأحياناً على الجبين ، هى رموز بالدرجة القصوى لها ، وهى قديمة قدم النقش الفنى ذاته . ولا شك أن المرأة قد ساهمت فى خلق عدد من المفردات الخطية العامة والتشكيلية الخاصة والتصورات المبهمة والمشخصة ، كلها من أجل إعطاء الدليل على قدرتها على المعايشة الوجدانية مع المعتقدات السائدة . « جرت العادة أن يزخرف المنزل ويجمل فى منطقة وادى حلفا فى عدة مناسبات ... تقوم صاحبة الدار بوضع ورص أطباق وصحائف وأشياء أخرى ، وقد يساعدها الرجال فى ذلك .... وفى مناسبات الزواج ، وهى الأهم ، تقوم الفتاة المقبلة على الزواج بجمع صويحباتها ، ويقسمن أنفسهن إلى مجموعات بعضهن يقمن بأحضار المواد والبعض الآخر يقمن بالتحضير والبقية بالرسم . أما مواد الرسم فأغلبها تؤخذ من مواد محلية ، فهناك المواد الجيرية الملونة وتحضر من الجبال القريبة أو تحفر من الأرض . ومن ألوانها « المقررة » الأحمر ويسمى بحجر الصومى ، والرمادى الداكن ثم الجير الأبيض . وقد يقوم بعض النساء الكبار السن بالإرشاد ، ولكن لا يوجد نساء متخصصات فى ذلك ، بل إن كل واحدة تشترك بما تستطيع . وعلى العموم فهذا العمل الجماعى يشبه إلى حد بعيد عادة اشتراك النساء فى تحضير مستلزمات الزواج فى بقية أنحاء السودان .

أما عن الرسومات فهى تتجه ناحية الرمزية « وهى تتكون من أشكال تجريدية رسمت بطريقة تقليدية متعارف عليها لا تتغير ، ترمز بها المرأة إلى أشياء تعتقد أنها نافعة جالبة للخير دافعة للشر . ومن المناظر الغالبة على رسومات النساء شكل بيضاوى مقبب يحفه علمان على الجانبين وفوقه هلال ونجمة أو ثلاث نجوم . وقد يتطور ذلك إلى ما يشبه الجامع ومئذنته ، وهذه المناظر تخصصت فيها النساء حيث يقمن بعملها بالرملة الحمراء فى مناسبة الزواج .

ومن الأشكال الأخرى المأخوذة عن نباتات بيئية « هناك بعض الزخارف والأشكال التى تمثل التقليد والعادة ، ولها علاقة عقائدية ، ومن أشهرها الأشجار والشتول . ومن أشهر أنواع الأشجار النخلة ويستعمل أحيانا الجريد فقط ، ويكثر استعمال رسم أطراف الجريد وبه أوراق ، وهذه تشبه إلى حد بعيد زوائد الجريد التى تترك فوق أعالى الحصير كزوائد زخرفية « شراشيب » أو لهش الناموس .... والدوائر من أكثر الأشكال استعمالاً لتكملة اللوحة ، وأغلبها ملون ، ويظهر أحيانا فى وسطها الصليب أو أحيانا علامة إكس ، وأحيانا تأخذ شكل دائرة ملونة داخل خطوط متعرجة (دائرة الشمس أو حلقة الساقية)[٧] .

والرجل كان منافسا للمرأة ، وجعل من الفن الزخرفى المرسم تصرفاً تشكيلياً يعبر عن قوته وعلى براعته وسط أبناء القبيلة أو الشعبيين ، وكلما كان الرسم عميقاً ومتعدداً كان دليلاً أقوى على إيمان صاحبه ، وهذا الدافع ساعد على نمو الأشكال الفنية وتعدد أنواع الخامة مع قدرته على تخليق رموز جديدة وإظهار فرديته الجمالية فى مجال النقش والتلوين والزخرفة . إن الشعبية المعاصرة أخذت هذا الفن ووظفته فى مجالات عديدة محتفظة فيها بالجوانب الرئيسية منه ، وهى التعبير الإيمانى

وقوة السحر وصد الحسد ، وأيضا الجوانب الترويحية مثل ليلة الحنة ويوم الفرح . إبتدع الشعبيون فى الاسكندرية م يسمى سجادة الفرح ، فى هذه السجادة مارس الشعبى طريقة من التشكيل الجمالى المعتمدة على الخامة المتوفرة من نشار الخشب المصبوغ بألوان متعددة . وجاءت تلك الزخرفة فى تصور واع بدورها فى المناسبة الترويحية الاجتماعية ، فجعل الخطوط والمساحات تعبر عن ذلك . وأكثر ما حرص عليه الشعبى تأكيد مهارته فى استخلاص رموز تأخذ نماذج بيئية كالسمكة والطير وغيرها من الزخارف النجمية والدائرية والمثلثات بعيداً عن النمط التقليدى للسجاد ، فى تباين لونى واضح بالإضافة إلى استخدام الخط والكتابة والأرقام لكتابة الحروف الأولى للعرسان وتاريخ الزواج ، ولكن بحروف أجنبية تقليدا لما هو متبع فى بعض الأوتيلات . وهكذا ينشر الحرفى جو من المتعة وجو من السعادة من خلال مرسماته الاجتماعية ، ولكنه ابتعد مع ذلك عن توظيف المشخصات الآدمية والحيوانية ، وهذا من خصائص البعد الفهمى للعمل الشعبى فى اختيار الوحدات الزخرفية بطريقة واعية ومناسبة مع الوظيفة المحددة لها . وقد أخذت هذه البدعة طريقها نحو التأنس الإجتماعى والتفاعل الشعبى بالإضافة إلى التظاهرات التقليدية الأخرى .

إن ما نراه فى الزخارف الشعبية من خطوط ومثلثات ومنحنيات ودوائر ، ما هى إلا ترانيم لها صوت ، لأن العين وحدها لا تدرك معنى لهذه الزخارف بمسمياتها التى تتردد فى حلق أصحابها ، كما أنها لن تكن مجرد ترجمة لأشكال مجردة من الطبيعة ، وإنما هى صيغ إعلامية إجتماعية لها صفة العلانية ، صيغ تدون المناسبة بترانيم لونية وإيقاعية ، راقصة بخطوطها ومنحنياتها ، لتتكامل معها كل العناصر الفنية الكفيلة بتحقيق أعلى درجات الإندماج الإجتماعى ، ولتضيف رموزا متقاربة . وهذا الأمر فى الحقيقة جعل من المرسمات الخطية تحتفظ بخصوصية التشكيل عند توظيفها منفصلة أو مرتبطة بالنقش والنحت .

إن ملكة الإنسان الشعبى فى تكييف عناصر رمزية جديدة تتطابق مع رؤية العصر ومع أحلامه التى تكاد تتوقف على ما يؤديه من عمل وما يصنعه بيديه . ، لأن الرمز مقصور على إدراك الموجودات المرئية ، ولو كانت تصوراته عنها خيالية وأسطورية . ومن هنا كان على الفنان الشعبى أن يدرك ما لا وجود له ، عن طريق ما لا وجود له أيضا . ومن هنا فإن أغلب الرموز تأتى دائما فى إطار من التجريد الساحر والكونى الشاسع فى عمقه وفلسفته ، وكأن الرمز هو الموصل الجيد النفسى بديلاً عن الإدراك العقلى القاصر فى هذه الحالة على فهم المحسات الخارقة ، إنها لعبة الصوفيين والمتواكلين وإنها روحانية لفهم ما يمكن أن يفصح عنه بطريق مباشر سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو جنسيا أو عاطفيا . وهو فهم لا يقوم بحال على التقابل المادى بين الخير والشر ، ولا بين الحياة والموت ولا بين السحر والحسد ، وهكذا . ولكن يتم ذلك من خلال رموز تتد وتتوحد بينها المفاهيم جميعها فى رؤية شعبية تعلن عن نفسها من خلال التقاليد والأبعاد الاجتماعية الأخرى . وبالضرور ينعكس ذلك كله على معانى كل رمز على حدة بعد ذلك تركيبيا وعضويا .

رموز احتفالية وفاء النيل والتعبير الجمالى عند سوسن عامر :

الرمز الاجتماعى المرتبط بمناسبة قومية كاحتفال وفاء النيل فى بنائه الكامل ، نجد أن الدلالة فيه تعبر عن وظيفة الاجتماعية أيضا ، وعن كل الموروثات الشعبية المرتبطة بهذا الاحتفال . فالرمز على الرغم من اجتماعيته هو عمل تشكيلى (عروسة النيل) ، قائما بحدود فنية ، ومعتمداً على خصائص تشكيلية . ومن هنا فإن الرمز فى نشوئه يخضع فى المدى البعيد إلى مدلول يعبر به عن حاجة المجتمع له . وهذا المدلول يخرج عن النطاق البيئى إلى رحاب الشخصية المصرية كلها . ومن جهة أخرى فالرمز خيالى أسطورى نابع من حكاية فرعونية قديمة تشير إلى فضل إيزيس فى فيضان النيل . فالرمز بدأ خياليا ثم تحور إلى حكاية ثم تجسد فى عمل فنى معبر عنهما . ولذلك يمكن أن نقول أن الرمز فى هذا المجال يعتبر رمزا تعبيريا خالص على الرغم من وظيفته المادية . ومدلول ذلك الرمز يقع تحت الظاهرة الثقافية بعد أن تلونت بالفكر الجمعى للمصريين ، وتوظف

فى المعنى المتاح لها . ومعنى هذا أن الرمز التشكيلى يعتبر فى هذه الحالة بمثابة الشفرة الخاصة التى تفتح موضوعات حسية ، وتجعل من مضمونها رمزاً يسمح له بالوجود كاحتفالية . ومن خلال آثار متعددة تاريخية ، أثر الحضارة الفرعونية أثر المسيحية أثر الاسلام ، كلها أصبحت مصرية الفكر عالمية العقيدة . والسؤال ، كيف عاشت تلك الرموز عن وفاء النيل وانتقلت كعادة عبر الأزمنة التى تصل ما بين الحاضر والماضى ؟ . ربما كانت الوراثة المكانية وأثر النيل على حياة المصريين هما الوسيط الذى انتقلت به هذه الرموز (أشكالها التعبيرية) . والحقيقة التى يجب أن تقال أن الرمز ومدلوله قد يزولان ويتغيران إذا اتخذا شكلاً من أشكال الضمير الوطنى . إن إصرار الفنان الفرعونى على تصوير صورة السماء على سقف مقبرة الملك سيتى الأول فى وادى الملوك ، وحشوها بعدد هائل من الرموز الفنية المتنوعة ، من نجوم إلى رسم إمرأة تمثل إيزيس تميل بانحناءة بحيث تلمس الأرض بأطرافها وكأنها تحيط بالكون كله من المشرق إلى المغرب . إن اللون بدرجته هذه يرمز إلى النيل أكثر من السماء ، ولأن المنظور المادى ملغى من التصوير الفرعونى فإن التداخل بين الأرض والسماء جاء فى توحد من خلال توظيف اللون . وهناك أشياء أخرى كالشمس والقمر ، وكلها صورت بتكوين تشكيلى رائع بعيداً عن المفهوم الجنائزى المعتاد لمثل هذه المقابر . إنها صورة بلاغية لصور اجتماعية عميقة ، ولرموز لها مدلولها عند الإنسان المصرى . إنها مجال شامل لمجموعة مصغرة من الرموز ، لعبت بلا شك الألوان بجانب التصميم العام للوحة دورها فى الإيحاء بالحياة ومفرداتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتخذ الفنان المرأة إيزيس عروسة المصريين لتمثل تلك الكونية بين الماء والحياة ، كلها من البداية إلى النهاية . وعن علاقة الماء والرموز الأخرى بعضها ببعض فإن « أجمل ما فى العلاقة بين الماء والأرض العلاقة الجنسية ، فالماء يشبه الزرع لدى الرجل ، ويفيد بعض الرموز أن السماء تعانق الأرض وتضاجعها بواسطة القمر ... وفى القديم ، كان التزود بالماء إلى البيوت عملاً مهماً خاصاً بالمرأة ، فالبئر هى نادى السماء ، وهى تلعب دوراً مهماً فى القرى فتشكل رأيا نسائيا عاما له أسراره التى لا يجب أن يعرفها الرجال » ، أما علاقة الماء بالموت وهذا ما أكد عليه الفنان المصرى فى رمزيته للون ، فى مؤلف له حاول فيه الكاتب الألمانى ر. كليينبول ، تفسير العلاقات التى تربط الأحياء بالأموات عند الشعوب البدائية ، وتوصل إلى نتيجة تؤكد أن الموتى يحاولون جذب الأحياء إلى عالمهم ، وأن الجمجمة الرمز الحالى للموت ، تظهر أن الموت فى ذاته ليس إلا إنسانا ميتا ، وأن الإنسان الحى لا يشعر أنه فى مأمن من ملاحقة الموتى إلا حين يفصلهم عنه مجرى ماء النيل ، فتدفن هذه الشعوب موتاهم فى حذر فى الجهة المقابلة النهر فالماء بهذا الشكل يقتل الموت . هنا جاء فى انجيل لوقا فنادى الغنى قائلاً ، يا أبت إبراهيم ، ارحمنى وأرسل لعازر ليغمس فى الماء طرف أصبعه ، ويبرد لسانى لأنى معذب فى هذا اللهيب » . هكذا نقطة الماء تحيى وتنتصر على الموت . وفى القرآن الكريم قال الله عز شأنه « وجعلنا من الماء كل شىء حى »[٨] صدق الله العظيم . لذلك فإن توارث هذا الرمز القومى الخاص باحتفال وفاء النيل كان عملاً إيمانيا واجتماعيا ومناسبة ترويحية .

وهكذا ، فإن صورة النيل السماء عندما صورها الفنان المصرى صبغها باللون الأزرق النيلى وجعل أرضيتها صافية عذبة . إن العناصر الثلاثية وهى « المرأة ، السماء ، النيل ، شكلت الأبعاد الحسية والنفسية والعقلية للرمز فى هذه المناسبة ، وانعكس ذلك على الفنانة « سوسن عامر » ، التى اتخذت مجال التعبير الشعبى منهلاً دائما لأعمالها فى فن التصوير . وفى لوحتها تحت عنوان « من تراثنا » حول احتفالية وفاء النيل (الشكل رقم ١٥) ، مثلت فيها الفنانة مجموعة من المفردات الرمزية الشعبية فى توظيف جمالى متأثر بالأسلوب الشعبى فى توظيف العناصر ، احتفالاً بهذه المناسبة . عايشت الفنانة عناصرها بشكل جماعى فى منتصف اللوحة ، وتأخذها فى الإمتداد من أسفل إلى أعلى ، ثم أحاطتها ببرواز مرشق بمصابيح ضوئية ، وجعلت فى وسطها شجرة الحياة تمتد فروعها تحمل ثماراً وطائراً رمزياً . وفى أسفل الشجرة وضعت جنيتين من عرائس البحر تمثلان الجنس ، على فرسين أبيضين ، وهما يمثلان لدى الفتاة رمزاً لجمال الفرس . ومن جميل التصور أن تبنى الفنانة هذا التكوين العام فى إطار المرأة ، وتجعل عجلة الزمن المستمرة كدائرة فوق الشجرة لترمز بها لعمق التاريخ وإرتباطه بهذه المناسبة الاحتفالية .

وتبدأ سوسن عامر بعد ذلك بتوظيف عناصر تشكيلية أخرى من أهمها توظيف « صندوق الدنيا » على جانبى اللوحة موحية بأن الناظرين يطلون على الاحتفالية وكأنها سيرة من السير الشعبية ، وكأنهم يطلون من الشبابيك أيضاً لمشاهدة موكب العقبة

(والعقبة اسم المركب التى كانت تحمل تمثال عروسة النيل » . ثم تضع الفنانة على سارية المركب ديكا أبيض ، وهو أيضا من الرموز الشعبية . إن اللوحة فى فكرها تعطينا إحساسا أكبر بالزمن والمكان وبالوحدات الرمزية التاريخية كمحصلة من محصلات التفاعل الثقافى بين الرموز والتأثيرات الأخرى . وتقوم اللوحة على لحظة تفكير وإحساس بأهمية استقراء التاريخ المصرى ومعايشة الموروثات الشعبية فيه . والفنانة بذلك تواصل بتفرد واضح الاهتمام بهذا الجانب من التوظيف الشعبى بدون درجة من الاستعلاء ودون إغفال التأثر بالفن الشعبى . الحديث بعد ذلك عن هذا العمل ينعكس على الحديث عن القديم والمعاصر ، ويكشف عن دور الفنان فى تأصيل العمل الفنى من خلال أنسجة تعبيرية وتكييف جمالى ، حتى يشعر الإنسان معهما أنها تحكى حكاية قديمة بأسلوب جديد . إن اللوحة لا تدخل فى اعتبارها عنصرى الضوء والظلال ، ولكنها تؤثر علينا من خلال درجات توزيع اللون ، كما أن اللوحة لا تبنى نفسها من خلال قياسات معروفة فى فن التصوير ، وإنما من الواضح أن توزيعات العناصر والتقابلات ومزج المعانى الرمزية بعضها ببعض ، جعلتنا نتماسك مع بنائية موضوعية إلى حد كبير ، بالإضافة إلى كثافة الألوان وتعايشها بين لمسات الفرشاة والسكينة ، كلها كشفت عن نظرة إبتهاجية مرحة ، وكأن الفنانة عايشت العمل بالفعل يوم عيد . إن من الأمور الجمالية للوحة هو تناثر العناصر فى مساحة اللوحة كلها دون الاهتمام بالمنظور على الإطلاق ، ودون تخطيط مقصود ، وإنما نستشعر أن المفردات والعناصر هى التى اختارت أماكنها فى اللوحة .

ومن موضوعية الفكرة عند الفنانة سوسن عامر ، أن الرمز يمثل جوانب مادية وأخرى حسية ، أى أن الرمز معها له طبيعة تشكيلية تتمثل فى وجود العمل الفنى ، وله أيضا طبيعة تصورية وجدانية وذهنية تتمثلان فى مجمل الإنفعالات الحسية تجاه الفكرة الموضوعية المراد التعبير عنها . واستخدامها للرموز المصغرة كفيل بأن يكون تعبيراً عن الفعل التشكيلى ذاته . ويبدو ذلك فى أن الرمز عبارة عن كوكب محمل باتجاهات حددت له القيمة والمدلول ، وخصوصا ونحن نقصد بحق وصف الرمز عند الفنانة سوسن عامر بالتجربة الواعية التى تحقق تفاعلاً فى مستوى متوازن بين خيالاتها وإنفعالاتها بهذه المناسبة . نضيف إلى ذلك بعدا تشكيليا آخر أجرته الفنانة حين إختارت الشجرة رمزاً إحتوائيا للفكرة وللعناصر التشكيلية الأخرى ، يعود إلى رمز الشجرة فى المأثورات الشعبية ، « ولم تختر الديانات الشجرة رمزا للكون فحسب ، بل أرادتها تعبيراً عن الحياة ، والشباب ، والخلود أيضا .

صندوق الدنيا وتعبيرات عصمت داوستاشى الشعبية :

« ليس من السذاجة بمكان أن نقف أمام لوحة من اللوحات متسائلين عما عبر الفنان من خلالها ، ويحق على المتفرج الذى يواجه بكثرة الرموز وتعددها فى أعمال عصمت داوستاشى أن يطلع على معنى خفى . أما عصمت نفسه فلا يقبل أن يصف أعماله كتنفيذ لهدف ــ معلن أو خفى ــ محدد أو سابق ، لا يعبر عمله عن أبجدية موجودة وثابتة مهما تكن باطنيتها ، بل يتكون عالمه الخاص من خلال التنوعات التى يجريها إنطلاقاً من هذه الأبجدية « ما هو تلقائى فى الإنسان إنما هو ثقافته .

إن العناصر التزويقية المأخوذة من الفن المصرى-القديم (زهور اللوتس ، الخطوط المعرجة ..) أو من الفن الاسلامى (زخارف ، رسوم هندسية ..) أو مما سبق للفنان أن جربه فى عمله ، كل العناصر تهدف إلى إغلاق ساحة اللوحةوتملأ كل الفراغات فيها ، كى تبرز ببياضها العناصر والأشكال الرمزية ، أما هذه العناصر والأشكال فوظيفتها الفنية تكمن فى إفشائها بطلان وسطحية هذا العالم المكتظ بالمظاهر الذى نسير فيه .

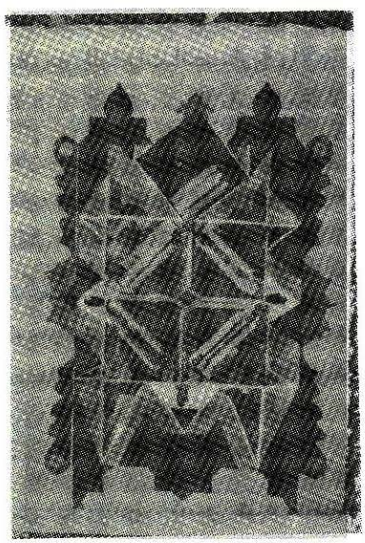
إلا أنه لا يجب أن نستنتج من كثرة العناصر المزخرفة ومن وفرة الألوان أن وظيفة الفن واللوحات نفسها هى الزخرفة ، فالعناصر الرمزية فيها ترمى من خلال المعتقدات الدينية أو الشعبية إلى إعلاء وتمجيد الاتصال الروحى ، أى تعبر عن المحاولات التى يقوم بها الإنسان كى يتجاوز حدود بشريته ودنو شأنه . والعنصر الذى تنتظم اللوحة حوله هو الجسد بعد أن خلع من جسديته مشيراً ببياضه إلى الروحانية ، إن اللون الأبيض يحقق فى لوحات عصمت فتحا مزدوجا ، فتح ساحة اللوحة وفتح الكون نفسه بما يحتوى عالمنا من التعابير الرمزية المتعلقة بقوس الإنتقال والتحول من مرحلة إلى أخرى »[٨] .

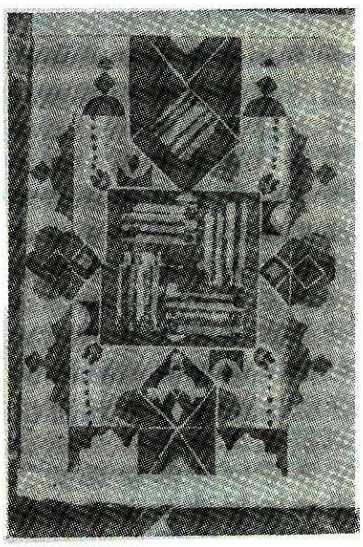
صندوق الدنيا ، أحد أشكال الفرجة الشعبية وأكثرها خيالاً ومتعة . هذا الصندوق الذى يحكى حكايات الأبطال الشعبيين ، وأحيانا يقدم بعض حكايات الأبطال فى السير الشعبية ، من لصق مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتى كانت منتشرة فى الأربعينيات لأبطال بعض الأفلام التى كانت تقدم وقتها . « فى زمن ما كان يتجول فى شوارعنا ذلك الصندوق العجيب حيث لم يكن لهذا الجيل وقتئذ من عالم الرؤية ما يتوافر الآن ، كنا نلتف حوله ، صندوق خشبى ذو إطارات وحليات زخرفية من موروثات شعبية ، ومن خلال فتحات دائرية تنفذ عيوننا إلى عالم من السحر والخيال » . عاش صندوق الدنيا مصريا ، كما عاشت البايونولا والقرداتى والحاوى ، فى وجدان المصريين زمنا ليس بقصير تطوف النجوع والكفور والشوارع ، وأمام القهاوى والحدائق تمتع الناس وتجمعهم عبر أثير من العواطف ، فتبهج العين والنفس فى آن واحد . كانت الاسكندرية مصدراً من مصادر إنتشار آلة البايونولا بالتحديد لوجود المغتربين من أجناس مختلفة أوروبية . وأيضا عاش بجوارها صندوق الدنيا فى أحياء الاسكندرية الشعبية . ولد الفنان عصمت بالاسكندرية فى ١٤ / ٣ / ١٩٤٣ ، واختار لنفسه لقب « داوستاشى » بعد أن وجد فى متروكات الأسرة ما يفيد أنهم من أحفاد عائلة داوستاشى » ، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم نحت .

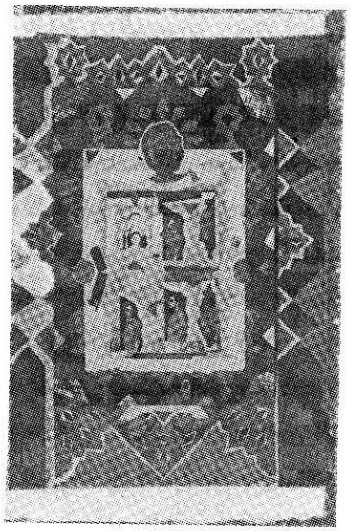
فن التصوير مع داوستاشى له أداء مبنى على فكرة معقولة بتصور غير معقول ، يأخذ نهجه من التعبير الشعبى الذى يصف الشنب عندما يقف عليه الصقران ، إنه وصف خيالى يجنح إلى تمجيد القوة بشكل غير معقول ولكنه مستساغ إلى حد كبير. إنه يتناول الفكرة ليبعث فيها الحياة من خلال رموز متعددة وزخارف لا منتهية وألوان ممتدة فى جدليتها غير الواقعية ، وربما عند الآخرين من الفنانين يكون مستحيلاً تركيب مجموعاتها ، خوفا وإبتعادا من مصيدة الزخرفة ، ولكن داوستاشى يأخذ الألوان ويتجه بها نحو الاستحالة ثم اللامعقولية دون أن يفقد خصائص فن التصوير ، ويجعل فى الوقت ذاته الاستغراق فى الجماليات معقولية واعية . إن الشعبية عند الفنان داوستاشى نوع من الهوس يكمن فيها التأصيل الذاتى ، فيدمج العناصر بقوة الإبداع فى إطار من الأسطورة اللونية وتحدوها الخطوط والمساحات لتعكس وجهة نظر الفنان إلى التراث ، فعالم الخيال يثير نوعاً من اللا وحى ، لأنه واقع مرئى يتطلب نبعا من الاحساس لتأملات عميقة فى البعد الفلسفى من وراء الحكم والأداءات الشعبية . يؤكد الفنان على أن الفن دوره أن يقدم صورة أكثر صدقا لما هو غير وارد وما هو غير معقول . إن عالم الرموز الشعبية هو عالم الوضع الإنسانى فى خبرته العريضة مع الحياة ، ولذلك فإن الحياة تتطلب المواجهة فى ملتقى لنتلقى منها شحنة مركبة متجانسة من الرموز تذكى معها النزوع إلى معرفة حدسية بالوجود الذى نحن وفنوننا جزئيات منها . والأداء الشعبى فى فن المرسمات الشعبية بما يتسم به من وضوح أو غموض أو إحالة ، فإنه فى النهاية وسيلة للتعبير عن التقاطنا للحدسية الوجودية ومعرفتنا بها . إن داوستاشى يقف مع الشعبى فى إتجاه واحد فى الاقتصار على استخدام الرمز ومدلوله فى التعبير عن الرؤية الحدسية ، ولكنه يفترق عنه عندما يقتصر دور العقل على بناء المركب التشكيلى فيتحاشى فيه الالتزام باتجاه غير المعقول عند الصياغة الجمالية . وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين عصمت والشعبى ، فبناء الجمال عند الأول هندسية موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى الالكترونية ، مستعينا فى ذلك بالموحيات الشعبية . أما البنية الجمالية عند الثانى فهى مسطحة إيحائية جمعية التخليق والمعشر ، لتعميق صورة البعد النفسى الفطرى فى صورة الوجود وتوضيحها بأبعادها الاجتماعية . ولكن إذا كان هذا الإختلاف فى أسلوبية البناء الجمالى لا يقدم تناقضا يصل إلى القطعية بينهما ، فإن التحليل المنطقى وبمعايير موضوعية إن صلحت لأعمال داوستاشى فإنها أيضا تنطبق على الفن الشعبى . وينقلنا ما تقدم إلى أن نقول إن الذوق المشترك بين كل من الفنانين يجعل إتجاه التعبير فيهما عنصراً ذاتيا من خلال التطبيق والاستخدام والاستجابة الشخصية والأخرى الجماعية لبعض الصلات الجمالية فى كل منهما . ولكن ، وهنا لابد وان نضع سطورا غير قليلة تحت ولكن ، لأنه من الممكن أن نطبق معايير موضوعية مبناها أصول معينة ، منها الرغبة فى الابتكار ، البحث عن الرمز الكفيل بتحقيق المدلول المطلوب ، ودرجة المهارة فى كل منهما فى معايشة غير المعقول فى عالم من المنطق بعيداً عن الفرضية المحددة .

إن عصمت داوستاشى عندما رسم عزف ، وعندما عزف دون ، وعندما دون أبدع عملاً يشتمل على كل هذا ، عملاً يتحقق من خلاله وتنبثق منه الابتكارات التى تفرق بين غث المرئيات والثمين منها ، بين ما هو أصيل وما هو مفتعل . إن معيار الكمال فى أعمال الفنان ليس الإتجاه نحو إقامة معرض ، ولا تكامل لونى مرحلى ، ولا استنشاق عبق التراث وحده ، بل إنه على الأخص أصالة الرؤية وصدقها ، وعمق التجربة الذاتية ، وهذا هو المستند الذى يمكن على ضوء حيثياته الحكم على مكانة الفنان فى الحركة التشكيلية . وتحت عنوان « وتريات » تبدو ظواهر الرموز التاريخية متطلعة من خلال بيئاتها ومعانيها غريبة مثيرة تدعو للدهشة المتسائلة ، ربما كان وجودها بين الشعبيين أمراً ليس بغريب عليهم . ولكن عندما تناولها داوستاشى بالتحليل والتعميق جاءت أبعد من عقولنا . إن كل عنصر فيها حكاية : خيالية ، واقعية ، معقولة ، مبهمة ، عالم من الغرابة والمحال . هل يقول لنا الفنان أن هناك آفاقا أبعد من العقل إنها النفس والحلم . الحلم عند داوستاشى يأخذ مكانته الصدارية التى تفترش أرض الأساطير والمعتقدات ، إن الحلم مرادف للرمز ، وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الداوستاشى مكانا رمزيا . ولكن يدعونا فى أعماله أن نبتعد عن الخرافة لأن الخرافة ترف ، كما أنها عبء على المرء وتعوق النماء ، والفرق بينها وبين الأسطورة ، أن الأسطورة خبرة حياة ، والخرافة هواجس وخزعبلات . إلى هذا الحد إستطاع الفنان أن يصل إلى جذاذات الفكر . يخشى الفنان دائما أن تتوه أعماله وسط مساحة اللوحات فتراه يملأ كل الفراغ بكل العناصر المتأثرة بالفنون الإسلامية العالمية ، والفنون الشعبية فى منظورها الأعمق ، التوارث الفنى يعنى التوارث التاريخى له ، ومعنى الخط فى

السيريالية لا يجنح فى إتجاه بعيد عن معنى الخط فى الفرعونية ، فإن المعنى يتحدد فى التشكيل ، أما وسيلة التوظيف تختلف . إنها دوامات استقرت بعد فورانها ، إندمجت بعد تشابكها مع ميراثها المتعدد فى جذوره ، عالم يدور ويدور دون أن يستطيع المرء أن يلاحق رموزه . لقد وظف الفنان تلك الدوامات فى حركة دائرية تسير وقطرها الخارجى مشبعا بكل ما كان وما سيأتى . فلديه رؤية لا نهائية تخلط بين الماضى وتتنبأ بالمستقبل ، وكأنه عراف المدينة يقرأ الطالع على سطوح أعماله . لم يستبعد داوستاشى مفرد من مفردات الطبيعة ، كلها آتية فى التكوين : شجيرات ، بنايات ، أشخاص ، سماء ، أرض ، ورود ، رموز إيمانية ، إلخ . إنها سجادة تحقق الجماليات فى عملية متبادلة من الاقتراب والابتعاد من مفردات الطبيعة . هناك نفس التركيب فى حكاية صندوق الدنيا (١٩٨٨) ، هذه الحكاية التى جعلت من الصندوق الخشبى مرآة تكشف عن الحلم الذى لا يقل عن النزول لمشاهدة الواقع ، فالحس الحالم يرى الطبيعة لا تقل أهمية عن تصورها فى التخيل . وهندسية البناء فى تلك الأشكال (١٦ ، ١٧ ، ١٨) لم تكن عائقا فى الاحساس بفطرية التعبير ، لأنه أطلق الفكر على الغارب ليدخل عالما من الرموز قد تحررت من النزعة الوظيفية إلى عالم الجمال المطلق ، ليس الأمر نوعا من التمرد فحسب ، وإنما بحث عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى من خلال إنكار وظيفتها التقليدية . إن الغاية عند داوستاشى الوصول إلى حقائق جمالية وقيم فنية تتأتى عن الروابط المستديمة والمستقرة بين الفنون الشعبية والموجودات من الإنفعالات والتخيلات والأحلام الواعية وغير الواعية . لقد أعاد الفنان كشفها من موضع عدم الاستسلام لمسلمات لا تثير الدهشة بالشكل الذى لا يثير معه الرغبة فى الإنتاج الفنى . لقد زعزع داوستاشى البنايات الرمزية ، ثم بعد تصدعها عقد لها ترتيبات متتالية من الترميم والتنكيسات ، حتى وصل إلى ضرورة إعادة البناء كله فأقام بنايات جديدة من اللوحات تحمل فى أساسها فكرة وتصل بنا إلى فتحات تطل منها مجموعة من العناصر الهامة أهمها اللون ، الزخرفة ، التركيب العضوى الواعى . إن ثمة نوافذ أخرى غير هذه يمكن تحليلها وتبينها . فإذا لاحظنا التجريديات التى تحيط بالعناصر الهندسية ، سنتبين أن الأبواب الموصلة إلى عالمه لا نهائية ولا مألوفة ، ولكنها محكمة متماسكة ممهدة الطريق إلى المعايشة والمشاركة ، وليس بالضرورة إلى فهمها . إنه عطاء من الطوفان المتصل لوحة وراء لوحة وكأنها كلمات متتالية ، إنه عطاء لا يجوز للإنسان أن يتدخل فيه بأى نقد يدعو إلى الحذف أو الإضافة أو التعديل ، لأنه عمل متكامل يسمح لموج الإحساس أن يتدفق داخله ، ثم تأتى بعد ذلك عملية الرأى الذاتى لنا أو لا تأتى لأنها فكرة إيمانية عايشها الفنان وحققها فى أعماله . إن المرء عندما يتوازن فإنه يعانى فى إنتخاب الوسيلة ، ومع ذلك فما أن يجدها حتى يترك الآخرين يعانون معاناته فى وجوب الفصل بين مجال الفن ومجال ما هو معتاد .



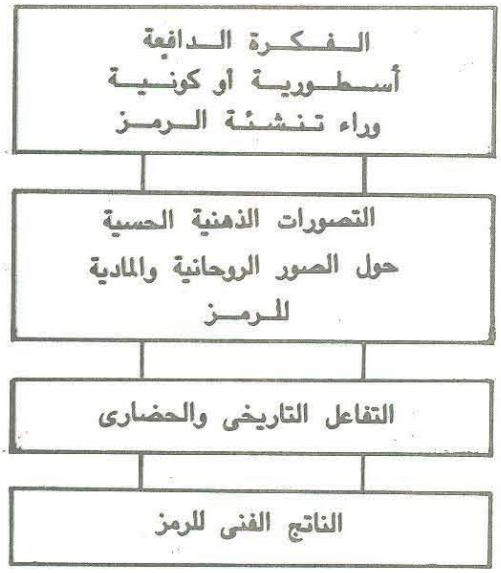




وبعد .. لا شك أن الأبعاد التاريخية لعبت دورها فى تنشئة الرمز الشعبى ، وإن هذه التنشئة كانت فى الماضى عبئاً على كاهل الشعبيين فقط ، ولكن مع الاهتمام المتزايد من قبل المثقفين والفنانين الباحثين عن الأصالة فى العمل الفنى والإبداعى فى الكشف عن الأشكال الفنية للفن الشعبى ورموزه وإعادة صياغته مرة ثانية من خلال فكرة التأصيل فى الفن . وإن الاكتشاف وإعادة الصياغة طبيعة واحدة وخصوصاً عند المبدعين لأنها تحقق النماء للفن وتجاهد فى سبيل بقاء خصوبته .

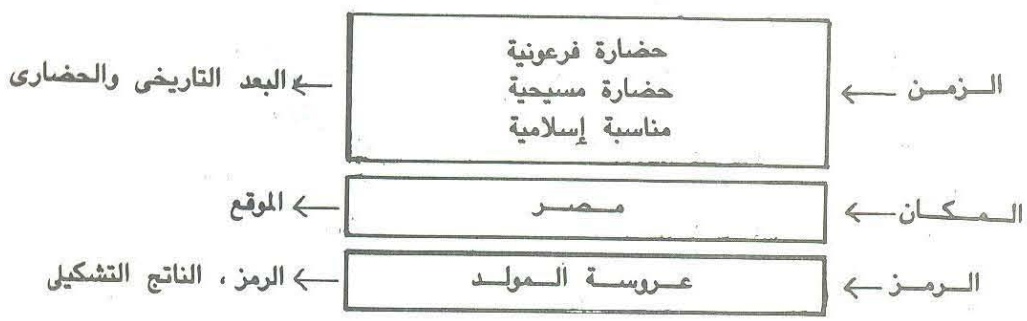
لابد لنا فى هذا العرض الشامل لتنشئة وتطور الرمز الشعبى من الإشارة ، أولاً ، إلى ما يسمى الرمز ودوافعه ، أى الأسس النفسية والعوامل الاجتماعية التى تؤثر فى إتجاهات التشكيل الجمالى وتفرعها . فالرمز وتشكيله ، أيا يكن ، لا يبرز بطريقة إرتجالية أو عفوية ، ولا هو بظاهرته من صنع الجماعة فى حقبة ما ، بل يظهر بشكل تراكمى يتفاعل مع معطيات الأبعاد التاريخية والقيم الثقافية السائدة والمتوارثة فى المجتمع . فالإبداع فى الرمز الفنى وطرق تشكيله يتوقفان على الفكرة الحسية القائمة حول المعتقد أو الجنس أو الأسطورة فى المكان والزمان . فكلما زادت التصورات وتعددت ، زادت قدرة الشعبيين على الخلق الفنى للرمز والإبداع الشكلى والجمالى له . غير أن التراكم فى صيغ الرمز لا يأتى أبداً من فراغ ، ولا يأتى بمعزل عن المسببات الدافعة له من الأبعاد التاريخية والحضارية والاجتماعية ، وبالتالى تتراكم الأشكال الفنية للرمز تجانساً مع تلك الأبعاد .

ومن هنا فإن تنشئة الرمز أولاً ، ومن بعدها التصور الجمالى له ، جاءا ملازمين للتغيرات الحضارية والاجتماعية ، وبالتالى لتعدد التصورات الملازمة لفكرة الرمز فى ذاته . ونستطيع أن نقول إن تنشئة الرمز توافقت مع التطور الحضارى ذات الاتجاه الواحد فى أسباب بلورة فكرة الرمز بين الأسطورة والكون ، وما يتضمنهما من وحدة فى الذهن إتجاههما للدين والسحر والطقوس الاجتماعية .. إلخ . وليس معنى وحدة الذهن إتجاه تلك المسببات ، فالمسببات لها نظام موحد ، كما أشار إلى ذلك تايلور فى كتابه الحضارة البدائية . إن فكرة الدين تقف وراء معظم الأشكال الفنية للرمز الشعبى فى كل زمان ، وأن هذه الفكرة تصب فى إتجاه التوحيد بالاله ، ولكن الاعتقاد بالروحانية تجاه هذا وكيفية التعبير عن ذلك متشعب ومتفرع ، ولا يمكن حصره فى نظام موحد بالنسبة للحضارة القديمة أو الحضارات التى مازالت تعيش على موروثاتها البدائية فى وقتنا هذا . ومن هنا فإن تنشئة الرمز فى كل مرحلة تاريخية تبنى على قدرة أعضاء المجتمع على خلق عدد من تصورات روحانية جديدة على الأصول الحضارية للمعتقدات الدينية المصاحبة لها . لذلك فإن دراسة الرمز الناتج عن هذا الخلط يعنى ، فى الوقت ذاته ، دراسة الخيال الذى يسبق بناء الرمز وتشكيله ، وهذا الأمر يتطلب منا أن نكون فى موقف المتخيل ذاته حتى نقيم عليه ترجمتنا السليمة لمعنى الرمز . « فالتخيل ما هو إلا هذا المسار الذى يتشكل فيه ويتقولب تصور شىء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص ، والذى يفسر فيه التصورات الشخصية بالتكيف المسبق للشخص فى محيط موضوعى » .



إن الرمز يتشابك مع إدراكه ويعطى للإنسان دافعا خياليا من التصور الحسى يمكن أن يغرف منه لكى يبقى على قوة تحقق له الأمان . إن اللجوء الممكن دائما إلى الرمز يقى المرء من الشعور بالغربة ومن الإحساس بالقلق . إن الرمز له إبعاد تدمج بين التخيل الغيبى وبين الرواقع المادى ، من دون أن يوضح بالضرورة كيفية توظيف الرمز وفعاليته . يرتكز تصور الأشكال الفنية لكل فرع من فروع الرمز الواحد على الأدلة التى تعطى المرء ما يرى أن يكون عليه — من وراء قناعته بذلك — الرمز وتشكيله ، والاهتمام بالرمز هو ، أساسا ، الذى يرسم الخط الفاصل بين الحدس به وتطبيقاته الحسية ، وهو الذى يشكل من الموضوع الجمالى ، عالما من التأويلات التى لا تنضب . وإن كان المعنى من ورائه دائما متشابها ، ودائما متجددا فى آن واحد . والموضوع الجمالى للرمز يدخل اللا معقول فى المعقول ، ويجعل من النظرة له فى حالة من التماسك بين كل هذا . إن الآثار الناتجة عن الموضوع الجمالى للرمز التى تجريه على تدفق المشاعر أو على تشابك المستهدفات ، يشعر المرء غالبا بالمضمون الذى ابتغاه كفرد وأيضا كأفراد . وهى آثار تبعث الحقيقة التى لا يمكن ، بطريقة أخرى إدراكها فى عمقها إلا بالتشكيل الجمالى لها فى صورة مرئية تسمح بالبدء فى معايشتها ، والاقتراب منها أكثر وأكثر .

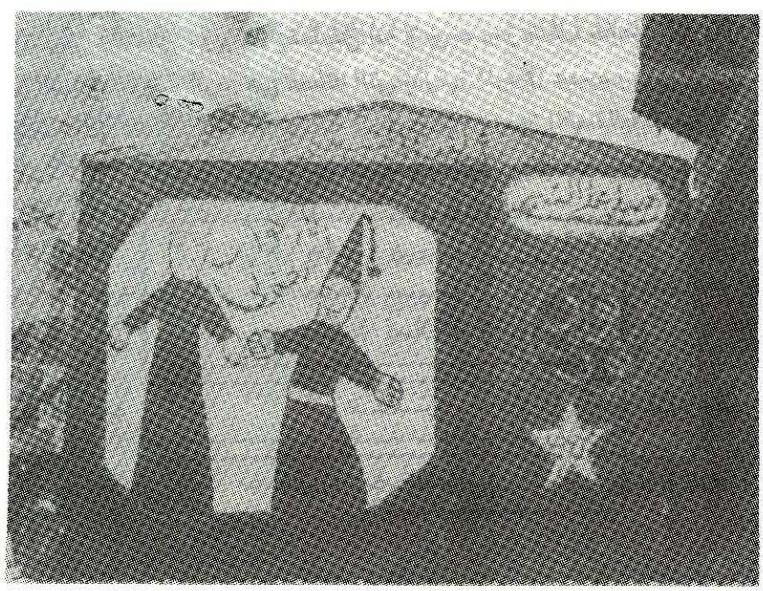
واللحمة التى تميز الرمز ومراحل تنشئته ، وأشكال الصياغة الجمالية وإرتباطها بالتغيرات التاريخية والحضارية ، إلى جانب تقدم الحياة المادية ، وتنوع الموضوعات الروحانية وميادين المعرفة التى تحيط بذلك كله . تؤكد على وجود تراكم بنائى للرمز ، وتعقد بنيانه الموضوعى والشكلى ، ويؤكد أيضا على أنه لا يوجد رمز صاف خالص وليد وقته دون أن يكون له أنساب وصلات وصل مع الرمز السابق . وبنية الرمز هى لحمته التى يدركها المرء فى عصره ، وهى أيضا شكل تاريخى وحضارى وبيئى فى آن واحد . واللحمة التى تتصف بها مثلاً عروسة المولد كرمز من رموز الاحتفالية للمصريين ، فإنها تتشابك من خلال عدد من الخيوط المتباينة تمثل إتجاهات متعددة وتراكمية فى المكان والزمان .



تتحدد الدوافع للإثارة حول الرمز فى خمسة أشكال رئيسية ، كالكلمة ، أو التشكيل ، الفعل الإيمائى ، على النحو التالى :

- أشكال التعبير الحركى والصوتى .
- أشكال التشكيل النحتى والرسم .
- أشكال مضافة كالخرز والتمائم .
- أشكال الكتابات والأشكال الهندسية المجردة .
- الوقائع الروحية والكونية ، والتصور لهما .

وبناء على ما تقدم ، نستطيع أن نتساءل هل الرمز إجتماعى ؟ فى الحقيقة أنه من الصعوبة بمكان أن نحدد إجابة واضحة حول هذا السؤال . ولكن مع ذلك فإننا نميل إلى القول إلى أن الرمز الفنى ، لا إجتماعى ، وإنما هو صورة جمالية فردية لوظيفة نفعية للآخرين . فى حين أن السبب للرمز قوة إجتماعية لها نسق موحد من المعتقدات والممارسات التى تلزم الآخرين بها ، ويكمل الرمز الجانب الفنى والنفسى لهذا النسق ويمكن لنا أن نتبين ذلك من الأشكال التى إبتدعها الفنان التشكيلى الشعبى على العربات الشعبية التى يستخدمها فى احتفالية المولد (أشكال : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) .



المراجع :

١ ــ جان صدفة ، رموز وطقوس ، دراسات فى الميثولوجيا القديمة .
٢ ــ أحمد محمد على الحاكم ، الزخارف المعمارية وتطورها فى منطقة وادى حلفا ، جامعة الخرطوم ١٩٦٥ .
٣ ــ سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧١ .
٤ ــ حلمى عبد الجواد السباعى ، فنون افريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٥ .
٥ ــ روبين جورج كولنجورد ، د. أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، ١٩٦٦ .
٦ ــ توماس مونرو ، عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ .
٧ ــ الصادق النيهوم ، بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، مسيرة الحضارة ، المجلد الأول ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس .
٨ ــ هانى جابر وآخرون ، الفن فى الحضارة جـ ١ ، دار الولاء للطباعة والنشر ، ١٩٩٢ .

الدوريات :

مجموعة مجلة « ديوجين ، مصباح الفكر » إشراف الشعبة القومية للتربية والعلوم والثقافة ، يونسكو من الاعداد الأول إلى الرابع لعام ١٩٦٦ ، دار القلم .

المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله

تأليف : ويلاند د.. هاند
ترجمة : أحمد صليحة

تمثل المعتقدات والخرافات الشعبية لوناً هاماً من ألوان الفولكلور ، ورغم هذا فقد تأخر الاهتمام به قرناً ونصف القرن عن أشكال الرواية والأغانى والأناشيد الشعبية . ولم يكن هذا الإهمال الذى تعرض له هذا اللون فى أوربا بأقل منه فى أمريكا . وهذه الدراسة تركز إلى حد كبير على أمريكا وأوربا ، وبالأخص الولايات المتحدة ، ولكنها لاترمى فى المقام الأول إلى أن تكون مسحاً للدراسات التى أجريت على المعتقدات والخرافات ، بل إن الهدف منها هو تحديد ميادين الدراسة التى تنتظر يد الباحث لكى يطرقها ، سواء فى أوربا أو الولايات المتحدة .

إن المجموعات التى أعدت عن المعتقدات والخرافات الشعبية فى كثير من البلدان الأوربية ضخمة ، ولكن قل منها مايعتبر مجموعة معتمدة على غرار مجموعة داليل فى اسكتلندا[١] وبراند فى انجلترا والجزر البريطانية[٢] وفوتكه فى ألمانيا[٣] ولانتمان وفسمان فى المناطق الناطقة بالسويدية فى فنلندا[٤] ولوريتس فى أستونيا[٥] . كما أن الباحثين أعدوا مجموعات أبسط من الخرافات والمعتقدات الشعبية السائدة فى بعض المناطق الخاصة (كالولايات أو المقاطعات أو الأقاليم أو المراكز وغير ذلك من مناطق التقسيمات الجغرافية أو الإدارية) . ولبعض البلدان مجموعات اقليمية جيدة من هذا النوع تباهى بها . وقد وجه بعض العاملين فى هذا الميدان اهتمامهم إلى ميادين خاصة من الموضوعات عن التقاليد الشعبية المتصلة بالطقس مثلاً[٦] والمعتقدات والخرافات الشعبية المتصلة بالحيوانات والنباتات[٧] والمظاهر المختلفة لدورات الحياة[٨] والطب الشعبى[٩] والسحر والممارسات السحرية[١٠] .

وفى ضوء هذا النشاط الأوربى سيكون من المفيد أن نولى النظر الآن إلى الأعمال التى أنجزت على هذا المنوال فى أمريكا . وأول مايتبادر إلى الذهن أن الفارق ليس كبيراً بين جانبى المحيط الأطلنطى ، ولكن المجموعات التى أعدت فى أمريكا تفتقر إلى الشمول حتى فى الولايات المتحدة التى نهضت بالشطر الأعظم من العمل الميدانى . ورغم هذا ، فإن هذه الجهود ، وإن تشتت تمثل قاعدة صلبة يمكن إضافة المزيد إليها وإجراء الدراسات التحليلية على أساسها . ومن أهمها المجموعات القديمة لبرجن فى نيوانجلند وغيرها من المناطق الأمريكية[١١] ، والمجموعات الهامة التى أعدها فيما بعد فوجل عن الجالية الألمانية فى بنسلفانيا[١٢] وتوماس عن كنتكى[١٣] وهيات عن الينوى[١٤] وهدسون عن المسيسبى[١٥] ومجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية عند زنوج الجنوب التى أعدها بكِتْ والتى تعتبر من المجموعات

الهامة[١٦] . وفضلاً عن هذا ، فقد قدمت المجموعات الأصغر التى ظهرت فى صورة أبحاث أو فصول من كتب أو مقالات معلومات إضافية متفرقة نحتاجها . ومعظم هذه الإسهامات جاء من منطقة الساحل الشرقى والجنوب وميدوست . وقد ظهرت مجموعة فانس رادولف الكلاسيكية الخاصة باقليم الأوزارك Ozark فى ١٩٤٧[١٧] . واستخدمت المادة التى تجمعت خلال نصف قرن كمصدر بنى عليه فرانك براون مجموعته ، الخاصة بالفولكلور فى كارولينا الشمالية . أما أنا ، فبدأت فى جمع المعتقدات والخرافات الشعبية فى ١٩٤٤ ، وقد أضفت إلى الملاحظات النقدية التى جمعتها دراسات نشرت فى أواخر الخمسينيات ، واستمر نشرها حتى صدر المجلد الأخير من هذه المجموعات فى ١٩٦٤[١٨] .

وكانت هذه البيانات المقارنة التى استخدمت كحواش لمجموعة براون أساساً لقاموس المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية : Dictionary of American popular Beliefs and Superstitions .

وكان التفكير فى إعداد هذا القاموس قد بدأ فى مرحلة مبكرة من العمل فى إعداد هذه المجموعة ، التى يعتقد البعض أنها تمثل نقطة انطلاق للتحليل العلمى للمعتقدات والخرافات الأمريكية ، ولكنى أنا نفسى ترددت فى التسليم بهذا الرأى نظراً لكم العمل العظيم الذى مازال علينا أن نقوم به فى أنحاء كثيرة من الولايات المتحدة ، بل وفى كارولينا الشمالية نفسها ، حيث استطاع البروفيسور جوزيف كلارك نفسه أن يقدم إضافات هامة لمجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية[١٩] كما أضافت المجموعات العامة التى ظهرت فى أماكن متفرقة كماً هائلاً مماثلاً من المواد الجديدة[٢٠] . وإنه لمن السابق لأوانه الآن أن نحدد مدى اتفاق مجموعة أوهايو للمعتقدات والخرافات الشعبية مع النسق الذى كشف عنه الدارسون بالفعل . وقد استغرق إعداد هذه المجموعة ، التى يتولاها نيوبل نيلز بكِتْ ، واحدا وأربعين عاما (١٩٢٦ — ١٩٦٧) ، وسوف تكون فى حجمها ضعف حجم مجموعة براون . وفى الوقت الراهن أقوم بتحرير مادة هذه المجموعة لكى تكون رافدا يغذى قاموس المعتقدات والخرافات الشعبية . وتركز هذه المجموعة على المجتمعات المدنية والعرقية فى تلك الولاية الشمالية الكبيرة ، ومن ثم فسوف تثرى الحصيلة الفولكلورية الأمريكية ، التى تزداد ثراءً فيما يبدو مع كل مجموعة تخرجها المطابع عن الولايات والأقاليم الجغرافية فى الولايات المتحدة وكندا ، وسوف تقدم لنا هذه المجموعات مفاتيح نستقرىء بها معانى ووظائف المعتقدات والخرافات الشعبية .

وعندما نجمع بين تلك الأشتات المتفرقة ، القديمة والحديثة ، الحضرية والعرقية مع سوالفها من المعتقدات والخرافات الأنجلوسكسونية التى يغلب عليها الطابع الريفى ، فسوف تتكون لدينا فكرة وافية عن نوعيات وقيمة هذه المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية فى ميدان الدراسة العلمية ، خاصة بعد أن تقسم وتصنف حتى ترتب فى مواد معجمية . وينبغى أن يواكب هذه الخطط طويلة الأجل فحص متواصل للمجموعات المتميزة من المعتقدات والخرافات الشعبية ، حيثما كانت تحتوى على مادة أساسية تدعم دراسة مجموعة ما من ذلك النوع الفولكلورى فى الإطار الفعلى لحياة الإنسان . فأى شىء يشير إلى قيمة هذه المادة عند أصحابها سوف يضيف الكثير إلى الحوار الدائر حول المعتقدات والخرافات الشعبية فى عالم القرن العشرين كما نعرفه ، وإذا حكمنا من آراء الكتاب على مدار العقود الثلاثة الماضية ، أو نحو ذلك ، فسنجد أن هذه الاعتبارات تتدرج من معتقدات تسيطر أو تؤثر على الحركة الفردية أو الاجتماعية من ناحية ، إلى أفكار تجذب الخيال أو تستدعى ذكرى قديمة أو تمنح لحظة سعادة ، أو نزوة طارئة على الذهن تتبدد فى التو دون أدنى تأثير على صاحبها أو على أى شخص آخر . ويجب أن يستمر الحوار بالطبع ، ولكنه لن يكتسب الوضوح والقوة إلا بتوافر المزيد من المواد الوثائقية التى تدعم الآراء النظرية . فالنماذج التى وضعت للسكان الوطنيين فى نصف العالم الآخر بنظمهم الاجتماعية الجامدة ، وأسلوبهم الموحد فى العيش لايمكن أن تنطبق على الحضارة الأوربية والأمريكية . ففى الولايات المتحدة ، خاصة المدن الكبرى ، لايكاد السكان يتفقون على وجهة نظر واحدة ، لا من حيث الدين والسياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية فحسب ، بل يمتد هذا إلى الحياة الفردية والثقافية للمجتمع . ولما كان من المتعذر فى الكثير من الأحوال الحصول على اجماع معقول بشأن أى مسألة من مسائل الحياة اليومية ، فمن المستبعد ، إن لم يكن من المستحيل ، أن نتوقع اكتشاف نظام متماسك للمعتقدات الشعبية فى المجتمعات الحديثة ، ولكن البيئات العرقية والمهنية تشكل

استثناءً من هذه الحالة العامة ، مثلما هو الحال فى بعض المناطق المدنية أو الأحياء التى تخضع لتأثيرات دينية وعقائد قوية .

بل إن المجتمع المدنى ، بما يكسوه من طبقات مختلفة وغير متماسكة من الطلاء الزخرفى ، يشكل تحدياً يواجه الباحث الذى يرغب فى تقصى المعتقدات والخرافات الشعبية المعزولة المتفرقة التى تكاد تتوه فى خضمّ الأفكار المتصارعة ، حتى يصل إلى منبعها الأصلى . وهذا الأمر يقتضى صبراً ومهارة فى محاورة الأفراد ، وكذلك الاستعانة بالمعلومات التاريخية ومقارنة تلك المعلومات التى يحصل عليها بالمعلومات المتوفرة عن الخرافات والمعتقدات الشعبية فى المناطق الأخرى . ولايهمل الباحث هنا أى معتقد شعبى كان ، لأن جميع المعتقدات التى يتوصل إليها سوف تساهم فى نهاية الأمر فى إثراء المحصول العام للمعرفة وتكمل رصيدها . ومن وجهة النظر التوفيقية الواسعة هذه يصبح من المسلم به أن لكل جامع وباحث دوراً هاماً يلعبه[٢١] .

فلننظر الآن فى المجالات الخاصة للميدان الذى يتطلب منا العناية ، وأولها الحرف التى تقتضى منا جهداً أكبر لاستيفاء جمع المعتقدات والخرافات الشعبية للمشتغلين بها ، ومنهم البحارة ، خاصة الذين يعيشون على الساحل الغربى ومنطقة البحيرات العظمى . أما التراث الشعبى لعمال المناجم فلم يستوف جمعه بعد رغم جهود كورسون وهاند وامريش وجرين ، وأما المهنتان اللتان أسهمتا بقسط وافر من التراث الشعبى الأمريكى الكلاسيكى فى مجال القصة والأغنية فلم نسجل شيئاً يذكر عن الخرافات والمعتقدات الشعبية للمشتغلين بهما ، وأعنى بذلك مهنتى قطع الخشب وتربية الماشية . وقد استرعت تلك الملاحظة انتباهى فى مطلع الأربعينيات ، فأرسلت إلى ايرل كليفتون بك و ج . فرانك دوبى أستفسر عن رأيهما ، ولكنهما لم يقدما لى تفسيراً لتلك الظاهرة أو رأياً معارضاً . ويتراءى لى أن حماس الباحثين لجمع الأغانى والقصص الشعبية دفعهم إلى إهمال السؤال عن الخرافات والمعتقدات الشعبية . ورغم أن الوقت قد تأخر الآن عن تدارك ذلك الأمر ، لكن يمكننا أن نعالج بعض أوجه النقص هذه .

وللحرف التى تنطوى على مخاطر كبيرة نصيب وافر من التراث الشعبى ، ومنها بناء الأبراج ، ولكن لم يطبع من هذا التراث سوى القليل[٢٢] . كما أننى لا أعرف باحثاً اهتم بدراسة حرف البناء بوجه عام . وإذا كانت الأخطار التى تنطوى عليها المهنة عاملاً هاماً فى توليد الخرافات ، فإننا نقطع بوجود الكثير منها لدى عمال الكهرباء والسباكين بل وحتى النجارين . ويعانى عمال الطلاء من متاعب صحية فى القنوات الهضمية والتنفسية أصبحت مضرب الأمثال . وكان هذا هو السبب فى ظهور العديد من القصص عن استخدام الويسكى واللبن لتوزيع الدسم ، وغير ذلك من الأساليب لعلاج التزلات الشعبية . وفيما عدا هذا لا أعرف أية معتقدات شعبية خاصة بطائفة عمال الطلاء ، وهى مهنة معروفة بكثرة التنقل . ولكن لحرف الطباعة تقاليد ثرية تعود إلى أيام نقابات الطوائف الحرفية القديمة ، وإن لم يتوصل إلى جمعها فيما يبدو توماس ش . طومسون الذى يعتبر من أفضل الباحثين الذين درسوا هذا الأمر[٢٣] .

ورغم أن الحياكة من الحرف التى صيغت حولها الكثير من القصص الشعبية ، لكنها لاتحتل مكاناً بارزاً وسط المعتقدات والعادات الشعبية . على أن أحد طلابى السابقين نشر فى ١٩٦٤ مقالاً مثيراً عن فولكلور هذه المهنة فى لوس أنجلوس ، ركز فيها أساساً على المعتقدات والتقاليد[٢٤] كما أننا نقرأ فى الصحف من حين إلى آخر عن المعتقدات والعادات السائدة لدى صناع القبعات . وإنه لما يحيرنى فى هذا الصدد أن مهنة مثل مهنة عرض الأزياء بما تنطوى عليه من منافسات حادة بين بيوت الأزياء لم تنتج معتقدات أو عادات شعبية ، حيث لم تلحظ زوجتى كليستر التى تتمتع بقوة ملاحظة كبيرة أية معتقدات خاصة تتصل ببيوت الأزياء الراقية فى نيويورك أثناء اشتغالها عارضة أزياء فى الفترة من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٥ تقريباً .

ولم تسجل المجموعات الأمريكية سوى القليل من التراث الشعبى الخاص بالمهن المنقرضة مثل الحدادة واصلاح عجلات عربات الخيول وتسليك المداخن والسقاية وغيرها .. فلم يشغل العلماء أنفسهم بتتبع الآثار الفولكلورية لهذه الحرف المندرسة[٢٥] . ويمكن للباحث الآن الحصول على هذه المعلومات من بعض الشهود الأحياء لتلك المهن ، ولكن عليه أن يعتمد على الوثائق المنشورة ، مثل السير الذاتية أو تراجم الأشخاص أو المذكرات وغيرها من الوثائق الأسرية ، وأهم من ذلك الموضوعات التى كانت تنشرها الصحف والمجلات الشعبية .

أما المهن الوضيعة مثل الميسر والدعارة[٢٦] والسرقة والسطو والأنشطة غير المشروعة فهى موارد ثرية حقيقية ، ولكن الباحثين لم يهتموا بجمع المعتقدات الشعبية والعادات السائدة فى تلك المهن . وأفضل المراجع الآن التى يمكن الإستعانة بها فى دراسة التراث القديم لهذه الميادين نشرات ومجلات الشرطة ، وهو إجراء حتمى لدراسة بعض الرياضات غير المشروعة أو المندرسة مثل مصارعة الديكة والكلاب ، والكلاب والجرذان .

ومن المجالات الهامة التى أهملت دراستها مجال الرياضة ، رغم مالها من أثر اقتصادى هائل على الحياة فى أمريكا وسطوتها على جماهير المتفرجين التى تنشد المتعة ، على أن لعبتى كرة القدم الأمريكية والبيسبول حظيتا بنصيب ما من الاهتمام على عكس الرياضات الأخرى مثل التزحلق على الجليد وكرة السلة والجولف والتنس والعدو والملاكمة والمصارعة والرمى بالقوس .

ومن بين فنون الترويح الاستعراضى ، حظى المسرح بقسط ما من الدراسة[٢٧] على عكس صناعة السينما ، فيما عدا بعض المعتقدات والخرافات التى يؤمن بها بعض نجوم السينما كأفراد ، والتى سجلتها المجلات الفنية . وكان هذا الإهمال كذلك من نصيب الأوبرا والباليه والمسرح الغنائى والأوركسترا . والقليل الذى سجل عن هذه الأنشطة يوضح لنا مدى ما خسرناه بإهمال ذلك التراث الفولكلورى . ومن أهم المصادر التى تفيد فى هذا المجال المجلات الشعبية والمجلات الفنية . ويبدو أن علماء الفولكلور قد أهملوا بالكلية دائرة صناعة الاتصالات الآخذة فى الازدهار .

وإذا انتقلنا إلى المهن الراسخة ، فسنجد أن الباحثين قد أهملوا دراسة الروابط الفولكلورية الخاصة بالقانون فى العصر الحديث ، رغم الرصيد الهائل من التراث المتصل بالإجراءات القضائية والعقوبات القانونية ، والذى يرجع إلى عهد قديم . ومن المسائل الخطيرة التى تعرض للباحث التساؤل عما إذا كان هذا التراث القديم قد تعرض لتحديث أم لا . وكما أشرت فى موضع آخر[٢٨] ، فإن الاحتمال ضعيف فى العثور على مأثورات شعبية باقية مرتبطة بعمليات الشنق ، وإن كانت المأثورات الخاصة بمحاكم الشرطة وسيارات الدورية والسجون تظهر مدى ثراء هذا التراث ، الذى يعود جانب كبير منه إلى أقدم عهود ممارسة الإجراءات القانونية والعقابية .

ولاريب أن علم الطب الحديث يختلف كل الاختلاف عن الطب الشعبى ، وإن كان له هو أيضاً فولكلوره الخاص . ومع هذا ، فلسنا نعرف الكثير عن هذا الفولكلور ، وقد جمعت فى سجلاتى أكثر من ٣٠٠ ألف مادة عن الفولكلور الطبى الشعبى الأمريكى ، وليس منها سوى القليل جدا الذى يتصل بالمستشفيات والجراحة والتخدير وغير ذلك من الأمور التى تمثل الخط الفاصل بين الحياة والموت . وحيث إن المخاطر الجسدية والعقلية تحف دائماً بهذا النشاط ، فلنا أن نتوقع وجود كم كبير من المأثورات الفولكلورية الخاصة به . ومن المجالات القريبة من ذلك ميدان صناعة الأغذية الصحية التى تشهد الآن إزدهاراً كبيراً ، ويرتبط هذا الميدان بنشاط إعلانى مكثف وظهور «صيحات» غذائية ، وهو يمثل منهجاً جديداً تماماً لمعالجة جسم الإنسان والشؤون الصحية وسلامة الجسم ، وهو يرتبط بدوره بالبحث عن الشباب الأبدى والمحافظة على الجمال والسمو بالطاقات الروحية . وقد اهتمت إحدى تلميذاتى بالبحث فى هذه المسائل ، وكشفت عن مادة كافية وهى تسعى إلى التوصل إلى الرابطة بين أفكار القرن العشرين هذه والأفكار التى كانت سائدة فى الماضى عن الشباب والخصوبة والجنس وماشابه ، وهى الأفكار التى توارثتها شعوب كثيرة تنتمى إلى ثقافات راقية فى مختلف أنحاء العالم منذ عصور سحيقة .

لقد أدرك الباحثون المحدثون الذين درسوا الخرافات بدءًا من هينريش لودفيج فيشر حتى سير جورج جيمس فريزر وألفريد ليمان وجوستان يهودا[٢٩] أن هذه الخرافات تمثل قوة شريرة تسيطر على عقل الإنسان ، وكان على مالينوفسكى ، فيما بعد ، ومن تلوه أن يظهر الآليات الاجتماعية التى يمكن بها لبعض النظم الفكرية والتجارب الأولية أن تمارس قوة إيجابية تحرر عقل الإنسان وهو يسعى للسيطرة على قوى الطبيعة التى تناوئه . ومنذ وقت قريب حاول وليم ر . باسكوم وغيره توسيع نطاق هذه المبادىء الأساسية للوظيفة الاجتماعية وفائدتها العامة لحقل الفولكلور ككل[٣٠] . وساعدت هذه الجهود على تبديد الأفكار القديمة التى كانت ترى فى الفولكلور مجموعة من المعتقدات والعادات العتيقة المتبقية حتى يومنا .

ولئن كان من الممكن أن نتتبع فى الثقافات الراقية تاريخ

كل معتقد أو خرافة من المعتقدات والخرافات الشعبية عبر القرون فى الوثائق من مختلف الأنواع ، إلا أن هذه الوثائق تخلو بوجه عام من أية معلومات عن درجة الاعتقاد فى خرافة معينة ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتنقون هذه المعتقدات ، وتخلو هذه الوثائق من إشارات واضحة تجعلنا نحدس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده . وإذا أراد الباحث أن يلتمس دليلاً على أن للخرافات تأثيراً عميقا على الأشخاص ، وأن هذه الخرافات تقدم فى كثير من الأحيان دوافع قوية وضوابط للسلوك الإنسانى[٣١] ، فعلينا أن نتجه إلى «اللجند» (الأسطورة) الشعبية . ومن فئاتها الكاملة «حكايات الحُرمانيات» Frevelsagen ، وهى تصور قصص الاجتراء على المحرمات ، لابمعناها المقدس والدينى فحسب ، بل وبمعنى الخروج عن القانون وتحدى مؤسسات السلطة أو السلوك المناف للقواعد المعتادة . ودائما ماتشتمل هذه القصص على «تابو» يجر انتهاك حرمته المتاعب والخزى على من انتهكه . وعلى ذلك فهذه القصص تمثل تحذيرات لمن يحاول معارضة المشيئة الإلهية أو الفضائل العامة أو القيم التقليدية للمجتمع . كما أن «اللجندات» التى تعالج قصص الموتى ورجال الدين والشيطان وأحيانا السحر تعرض لحالات ينال فيها المجترئون على انتهاك القوانين القضائية والاجتماعية وكذلك الخطاة عقابهم . وفى مقالات أخرى عالجت الصلة بين اللجند والمعتقد والعادة والمعتقد[٣٢] ، ومن ثم يكفى هنا أن أشير إلى أن «اللجندات» الشعبية التى تمس المعتقدات تجسد بلا ريب ، فى صورة القصة ، الدور الذى تلعبه المعتقدات فى المواقف الفعلية التى يمر بها الإنسان ، أو الأسلوب الذى يبرر به الانسان فى تلك المواقف مصداقيتها . ومن الواضح أننا لانستطيع أن نستوفى هذا الموضوع حقه من الدراسة ، على الأقل بالنسبة لأمريكا ، حتى تجرى المزيد من الجهود المكثفة والمنهجية فى ميدان دراسة «اللجند» الشعبية الأمريكية[٣٣] .

ومن الباحثين الشبان الآخرين الذين درسوا المعتقدات والخرافات الشعبية باتريك ب . ملن ، الذى خصص لها أطروحته لنيل درجة الدكتوراه ، ثم سلسلة من الدراسات انبثقت عنها ، وقد اهتم بدراسة دور المعتقدات والخرافات الشعبية فى المجتمع الامريكى[٣٤] حيث وفق إلى جمع كم كبير من البيانات الميدانية عضّد بها أفكاره النظرية التى استرشد بها فى بحثه . ومن أهم النقاط المثيرة للدهشة فى دراسته لتقاليد صيادى السمك على سواحل تكساس أن هؤلاء الصيادين قد احتفظوا بتقاليدهم القديمة الراسخة فى القرن العشرين . وساق من الأدلة المقنعة ما أثبت أن الاعتقاد فى قدرة السحر على حل المشكلات ، أو على الأقل الركون إلى الأساليب العتيقة فى معالجة المواقف الخطيرة التى يتعرضون لها فى البحر ، يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخطار التى تهدد حياة الصيادين الذين يغامرون بالصيد فى عمق البحر بالمقارنة بالأمن النسبى الذى يكتنف عمليات الصيد فى البحيرات[٣٥] .

وينبغى أن تدفعنا هذه الدراسة الناجحة إلى الاهتمام بدراسة الطوائف المهنية التى لم تدرس بعد ، وكذلك إعادة دراسة البحوث المنشورة عن مختلف المهن والحرف .

وهذه الوفرة المتزايدة من المعتقدات والخرافات الشعبية التى يتم جمعها فى أمريكا وتنوع المادة قديمة وحديثة لاتشجع الباحث على المضى قدماً فى هذا المجال فحسب حتى منتهاه ، بل تحثه كذلك على التماس مناهج لم تطرق من قبل . ومن هذه المناهج مثلاً ، التى بدأ استخدامها ، المنهج البنيوى[٣٦] . وسوف يجد الباحثون الذى سيضطلعون بتلك المهمة أن التحليل الأدبى والفنى للمعتقدات الشعبية ، إن لم تكن الخرافات ، منهج مثمر . وفى هذا الميدان البكر لن يكتفى الباحث بأن يفهم آليات السحر التعاطفى حق الفهم ، بل سيكون عليه فى الوقت ذاته أن يقيم المصادر الداخلية التى تسعى للتعبير عن ذاتها فى الرمزية وجوانب الاشباع الجمالى ، أو حتى فى الشعر . فالتفكير المتداعى (الذى نتكلم عنه هنا والآن) يتخلل عملية الإبداع لدى ناقل ومُشَكِّل التقاليد الشفاهية فى كل منعطف منها . فإلى جانب دقة الملاحظة والدافع إلى ربط الأشياء ذات الصلة ببعضها علينا أن نولى الاعتبار إلى التلاعب الحر بالأخيلة والمخيلات ، وهو التلاعب الذى يعطى للأدب الشعبى سحره الخاص . وعلى الباحث هنا وهو يدرس عملية تناقل الموروثات إلى محاولات تحديث المادة القديمة ، ففى الماضى مثلاً كان من المعتقد أن كنس الأرض تحت قدمى فتاة قد يصيبها بالعنوسة ، وقد أستعيض عن هذه الصورة الآن باستخدام المكنسة الكهربائية . وقد أستعيض كذلك عن التفسيرات القديمة لظاهرة البرق بتفسير حديث يمجد تكنولوجيا القرن العشرين

حيث يقال للأطفال إن الله يلتقط لكم صورًا بالفلاش . وهذه الأمثلة المتفرقة ، وغيرها من الأمثلة التى تشكل جزءًا من ذخيرة المعتقدات الشعبية فى أيامنا ، تظهر كيف يتحول الإحساس بالخطر نحو القوى المجهولة والمعادية الذى يخلو من المرح فى كثير من الأحيان ، إلى فهم بل وإعادة صياغة لتلك المؤثرات فى ثوب مرح ، فيمكنه أن يعيد توجيه مسارها ويتلاعب بألفاظها ، وغير ذلك من وسائل التعامل مع الخرافات والمعتقدات الشعبية ، التى تشكل جزءًا من التراث الفكرى للإنسان الحديث .

وفيما يتعلق بالمسائل النظرية المتصلة بالمعتقدات والخرافات الشعبية مازال أمامنا الكثير لنعمله ، ولكننا لانستطيع التنبؤ الآن بالمنحى الذى سيسير عليه العمل ، فعلينا أن ندرس المجموعة الكاملة للمعتقدات بأسلوب أكثر شمولاً عما هو الحال عليه اليوم . وفى هذا السياق علينا أن نشير إلى أن مجموعة براون نفسها لم يكن الهدف منها سوى وضع نص مقبول مذيل بحواشٍ ، وكان ذلك عن طريق المقارنات والتجارب المستفيضة . أما مهمة التصنيف فكانت أشد صعوبة فى مجموعة باكت عن أوهايو .

إن معالجة المعتقدات والخرافات على مستويات كثيرة ، سواء فى العمل الميدانى أو التصنيف أو إجراء الدراسات المقارنة ، سوف يعمل على تحويل هذا الحقل العلمى الذى طال إهماله إلى حقل هام ملىء بالتحديات فى ميدان الفولكلور . ومن الواضح بادىء ذى بدء أن الدراسة سوف تركز تركيزاً كبيراً على العادات واللجندات الشعبية داخل إطار الفولكلور ، ولن يمكننا أن نتوصل إلى حلول هامة للمسائل التى تعترضنا دون أن تتضافر الدراسات فى الميثولوجيا والدين المقارن والتاريخ الثقافى . إن المعتقدات والخرافات الشعبية تناوش فكر الإنسان وتهيمن على روحه فى أعمق أعماق مستويات الوعى .

الهوامش

١ ـ John Graham Dalyell, The Darker Superstitions of Scotland (Glasgow, 1835).

٢ ـ John Brand, Observations on the Popular Antiquities of Great Britain, Chiefly Illustrating the Origin of Our Vulgar Customs, Ceremonies and Superstitions, ed Sir Henry Ellis, 3 vols (London, 1901-02).

٣ ـ Adolf Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 3rd ed. by Elard Hugo Meyer (Berlin: 1900).

٤ ـ Gunnar Landtman and V.E.V. Wessman,-Folktro och Trolldom, Finlands Svenska Folkdigtning 7, pts. 1-4 (Helsingfors, 1919-55).

٥ ـ Oskar Loorits, Grundzüge des estnischen Volksglaubens, 3 vols. (Lund, 1949-57).

٦ ـ Richard Inwards, Weather Lore, 4th ed. (London, 1950).

٧ ـ Eugéne Rolland, Faune populaire de la France, 13 vols (Paris, 1877-1911); Frank Cowan, Curious Facts in the History of Insects, Including Spiders and Scorpions (Philadelphia, 1865); Charles Swainson, The Folklore and Provincial Names of British Birds (London 1886); Fanny D. Bergen, Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society, no.7 (Boston and New York, 1899); Eugéne Rolland, Flore populaire de la France ou histoire naturelle des plants dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore, 11 vols. (Paris; 1896-1914); Richard Folkard, plant Lore, Legends, and Lyrics, Embracing the Myths, Traditions, Superstitions and Folk-Lore of the Plant Kingdom, 2ed. (London, 1892); Isidoor Teierlinck, Flora Diabolica. De Plant in de Demonologie (Antwerp, n. d.); idem, Flora Magica (Antwerp, 1930); joh. Th. Storaker, Naturrigerne i den Norske Folketro, Norsk Folkeminnelag, no, 18 (Oslo, 1928).

٨ ـ J.S. Moller, Moder og Barn i Dansk Folkeoverlevering fra Svangerskab til Daab og Kirkegang, 2 vols. (Copenhagen, 1939-40); Ida von Düringsfeld und Otto Freiherr von Reinsberg, Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas (Leipzig, 1871); Seán Ó Suilleabháin, Handbook of Irish Folklore (Dublin, 1942); E, Bendann, Death Customs, An Analytical Study of Burial Rites (London, 1930).

وفيما يتصل بقصص الأشباح توجد دراسات كثيرة بهذا الشأن بدءاً من الدراسة المعتمدة ليشلتين دير T.F. Thiselton Dyer, The Ghost World (London, 1898) إلى الدراسات الأمريكية الهامة التى أعدتها هيلين جريتون ،

Helen Creighton, Bluenose Ghosts (Toronto, 1957); Louis C. jones, Things That Go Bump in the Night (New York, 1959); and Ruth Ann Musick, The Telltale Lilac Bush and Other West Virginia Ghost Tales (Lexington, Kentucky, 1965).

وهى مجموعات من قصص الأشباح وأساطيرهم بالطبع ، ولكنها تشرح بأسلوب قصص المعتقدات والخرافات الشعبية الأساسية التى تكمن وراء القصص ، وسوف نناقش هذا الأمر بإسهاب عند Frevelsagen فيما يلى .

٩ — William George Black, Folk-Medicine. A Chapter in the History of Culture, Publications of the Folk-Lore Society, no. 12 (London, 1883); C. Bakker, Volksgenees kunde in waterland. Een vergelijkende Studie met de Geneeskunde der Grieken en Romeinen (Amsterdam, 1928); I. Reichborn-Kjennerud, Vür gamle Trolldomsmedisin, 5 vols. (Oslo, 1928- 47); Antonio Castillo de Lucas, Folkmedicina (Madrid,1958).

١٠ — John Gregerson Campbell, Witchcraft and Second Sight in the Highlands of Scotland (Glasgow, 1902); Henry Charles Lea, Materials Toward a History of Witcheraft ed. Arthur C. Howland, 3 vols. (Philadelphia, 1939); S. Seligmann, Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und aller Völker, 2 vols. (Berlin, 1910).

حذفت من هنا الأعمال المعتمدة التى تعالج موضوع السحر مثل مونتج Montague وسومرز Summers ومرجريت مرى Margaret Murray وجوزيف هانسن Joseph Hansen وغيرهم ، وفضلت الإشارة إلى الأعمال التى تعالج الظواهر الفولكلورية الحديثة للموضوع لا الوصف التاريخى والفلسفى .

١١ — Fanny D. Bergen, Current Superstitions, Memoirs of the American Folklore Society, no. 4 (Boston and New York, 1896); idem., Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society, no. 7 (Boston and New York, 1899).

١٢ — Edwin Miller Fogel. Beliefs and Superstitions of the Pennsylvania Germans, Americana Germanica, no. 18 (Phiadelphia, 1918).

١٣ — Daniel Lindsey Thomas and Lucy Blaney Thomas, Kentucky Superstitions (Princeton, N. J., 1920).

١٤ — Harry Middleton Hyatt, Folk-Lore from Adams County Illinois, Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation (New York, 1935; 2nd ed. 1965).

١٥ — Arthur Palmer Hudson, Specimens of Mississippi Folk-Lore (Ann Arbor,Mich., 1928).

١٦ — Newbell Niles Puckett, Folk Beliefs of the Southern Negro (Chapel Hill, N.C., 1926).

١٧ — Vance Randolph, Ozark Superstitions (New York, 1947). This has been reprinted under the title Ozark Magic.

١٨ — Wayland D. Hand, ed., Popular Beliefs and Superstitions from North Carolina, constituting vols. 6-7 of the Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore, ed. Paull Franklin Baum, 7 vols. (Durham, N.C., 1952-64).

١٩ — من بين ١٧٠٠ معتقد وخرافة جمعها كلارك من كارولينا الشمالية فيما بين ١٩٣٣ و ١٩٦٨ ونشرها فى ١٩٧٠ وجد أن ٥٥ فى المائة منها غير مذكورة فى مجموعة براون ، انظر North Carolina Folklore 18 (1970): 3 .

٢٠ — أدركت فى وقت مبكر الطبيعة الناقصة لهذه المهمة فى هذا الحقل الذى لم يستغل إلا حديثاً ، وأشرت إلى الحاجة إلى مزيد من العمل الميدانى فى مقدمة المجلد الذى أشرفت على تحريره عن المعتقدات والخرافات فى كارولينا الشمالية . ففى ثلاث مجموعات من أجزاء مختلفة من الولايات المتحدة (بنسلفانيا وتكساس ونبراسكا) بلغت نسبة المادة الجديدة التى لم ترد فى مجموعة براون من ٤٢ إلى ٤٥ فى المائة من مادة هذه المجموعات . والأكثر إثارة للدهشة أن نسبة المواد الجديدة بلغت ٥١ فى المائة بالقياس إلى مجموعة براون فى مجموعة هامة أخرى هى Ray B. Brown, Popular Beliefs and Practices from Alabama, Folklore studies, vol. 9 (Berkeley and Los Angeles, 1958).

٢١ — لسنا فى حاجة إلى تأكيد أهمية الجمع المكثف ، خاصة المواد الشاردة ، وقد لايستطيع الجامع نفسه أن يضع المواد المتفرقة التى يجمعها فى إطار مفهوم ، ولكن تجميع هذه المواد من مصادر مختلفة يتيح للعلماء القيام بهذا ، فكثيراً ماوجدنا فى مادة هامشية عسيرة الفهم المفتاح لفهم المواد الفولكلورية التى تعرضت للتحوير أو الانتقال .

٢٢ — المواد الخمس التى جمعها ستان فيليبس من أحد أفراد الستيلياك ، وكان يعمل فى بوبيلو ، بكولورادو فى أوائل الخمسينيات تعطى فكرة عن أنواع المواد التى تنتظر الجمع انظر

Western Folklore 13 (1954): 185-86, nos. 57-61

٢٢ ـ Lawrence S. Thompson, «The Customs of the Chapel,» Journal of American Folklore 60 (1947): 329-44.

٢١ ـ Harvey Weiner, «Folklore in the Los Angeles Garment Industry», Western Folklore 23 (1964): 17-21.

٢٥ ـ من الاستثناءات البارزة جورج فيليبس بجامعة ولاية كاليفورنيا فى مدينة سان ديجو ، الذى كتب الكثير عن تاريخ وتقاليد الفتية المتسلقين ، ولكن يركز فى كتاباته بالطبع على العادات لا على المعتقد الشعبى .

٢٦ ـ من الدراسات النموذجية عن خرافات المومسات الدراسة التى نشرت فى ١٩٦٨

David J. Winslow «Occupational Superstitions of Negro prostitutes in an Upstate New York city» New York Folklore Quarterly 24 (1968): 294-301.

٢٧ ـ بنيت مقالتى على بيانات ومواد غير منشورة . Folk Beliefs of the American Theater: A Survey , Southern American Quarterly 3s (1974): 23-48.

٢٨ ـ Wayland D. Hand, "Hangmen, the Gallows, and the Dead Man's Hand American Folk Medicine," in jerome Mandell and Bruce A. Rosenberg, eds., Medieval Literature and Folklore Studies: Essays in Honor of Francis Lee Utley (New Brunswick, N.J.,1970), pp. 323-29; 381-87.

٢٩ ـ Heinrich Ludewig Fischer, Das Buch vom Aberglauben, neue verbesserte Auflage (Leipzig, 1791); George James Frazer The Golden Bough, 3rd ed., 12 vols. (London, 1911-15); Alfr. Lehmann, Overtro og Trolldom fra de a'ldste Tider til Vore Dage, 2 vols. (Copenhagen, 1920); Gustav Jahoda, The Psychology of Superstition (London, 1969).

٣٠ ـ William R. Bascom, "Four Functions of Folklore" Journal of American Folklore 67 (1954): 333-49.

٣١ ـ Patrick B. Mullen, "The Relationship of Legend and Folk Belief" Journal of American Folklore 84 (1971): 406-13.

٣٢ ـ تقدمت بالتعاون مع ليندادیج بدراسة إلى الجمعية الدولية لدراسات القص الشعبى فى بوخارست ١٩٦٩ تحت عنوان «تداخل العلاقة بين المعتقدات والأساطير والعادات الشعبية فى التقاليد الشعبية الأمريكية الحديثة » ، وتبعتها بدراسة أخرى فى نفس الموضوع العام فى المؤتمر الذى عقدته الجمعية فى هلسنكى فى ١٩٧٤ ، وكان عنوان الدراسة «من الأساطير الشعبية إلى التقاليد الشعبية» : التحول من السياق الروائى إلى السياق الدرامى» ، وقد نشرت كلتا الدراستين . كما أعددت دراسة جديدة بعنوان : « علاقة الأساطير والعادات بالمعتقدات الشعبية » ، وقدمتها إلى Second UCLA Latin American Institute of Folklore فى ١٩٦٧ ، ولكن هذا البحث لم ينشر بعد .

٣٣ ـ سجلت وقائع مؤتمر أوكلا عن الأساطير الشعبية الأمريكية فى ١٩ ـ ٢٢ يونيو ١٩٦٩ بعضاً من أهم المجالات الملحة للدراسة . انظر Wayland D. Hand ed. American Folk Legend Asymposium, Publications of the UCLA Centre for the Study of Comparative Folklore and Mythology, no. 2 (Berkley and Los Angeles, 1971).

٣٤ ـ Patrick Borden Mullen, The Function of Folk Belief among Texas Coastal Fishermen (Ann Arbor, Mich., 1969). See also the author's «The Function of Magic Folk Belief Among Texas Coastal Fishermen» Journal of American Folklore 82 (1969): 214-25.

٣٥ ـ تتفق هذه الملاحظات بدقة مع الملاحظات التى أوردها مالينوفسكى لتأييد نظريته عن شعائر الحصر النفسى anxiety ritual فيما يتصل بحماية مياه الصيد . انظر

Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion and Other Essays (Garden City, New York, 1948)

حيث يقول :«إن مما له دلالة بالغة أن السحر لايلعب دوراً فى بحيرات الصيد التى يعتمد فيها الصيادا على مهارته وخبرته فحسب ، بينما يمارس طقوساً سحرية معقدة للصيد فى البحر الذى تكتنفه الأخطار وغير مضمون الرزق حتى يأمن الصياد على نفسه وعلى رزقه» .

٣٦ ـ إن آراء دندس وكونجاس ومارانداا التى صيغت بلغة فنية ، وآراء بكت وهاند التى صيغت بعبارات أدبية عامة ، فتحت باب النقاش فى الموضوع ولم تقل فيه الكلمة الأخيرة بعد انظر :

Alan Dundes, «Brown County Superstitions» Midwest Folklore 11 (1961): 25-56, esp. pp. 28-29; Elli-Kaija Köngäs and Pierre Maranda, "Structural Models in Folklore," Midwest Folklore 12 (1962): 133-92, esp. pp. 177-79; Newbell Niles Puckett, Folk Beliefs of the Southern Negro (Chapel Hill, N.C., 1926), pp. 439-41, Passim; Wayland D. Hand, Brown collection, 6:xxii-xxiii; xxvi-xxxviii.

الإنشـــــاد الدينـى عند المنشد « الصبيت »

مصادر الرواية وفنون الأداء

محمد عمران

أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع المنشد الدينى « الشعبى » ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

والتعريف بالمنشد الدينى الشعبى وفق المفهوم الذى نسعى إلى طرحه لا يأتى هنا لحسم هذا الخلاف (أو أى خلاف) بقدر ما أنه سعى متعمد ، الغرض منه توضيح الإطار الذى يتعلق بصلب موضوعنا .

والمنشد الدينى « الشعبى » الذى نقصده نعرفه من خلال مادته الفنية : الموسيقا ، وموضوعات الشعر . ومن خلال عرضنا لهذه المادة يمكن التدرج فى تحديد الخصائص المميزة لها وفق التسلسل التالى :

أولاً : الشكل الموسيقى ، ويأتى فى قسمين :

القسم الأول : يعتمد على التكوينات الموسيقية غير المقيدة بوزن محدد وثابت ، والتى تؤدى أداءً حراً ، ويمثلها : « الموال » أو الأداء على نهجه . **القسم الثانى** : يعتمد على تكوينات موسيقية مقيدة بوزن محدد (وتأتى عادة فى ميزان ثنائى أو رباعى) . وهذه التكوينات تدور ـ عادة ـ فى إطار فكرة لحنية واحدة تتكرر تباعاً على الوزن ، مع إحداث بعض التغييرات فى مواضع معينة ، ووفق قاعدة فى الارتجال لها ـ فى الثقافة الموسيقية الشعبية ـ أنظمة مختلفة عن أنظمة الارتجال الموسيقى العام .

وفى الآونة الأخيرة لجأ المنشدون إلى صياغة هذه التكوينات اللحنية فى شكل الطقطوقة (الأغنية ذات المذهب والكوبليهات) . وهذا الشكل الموسيقى المؤلف فى التكوينات الحرة والتكوينات الموزونة يستخدم فى أداء موضوعات المدائح الدينية الشعبية المختلفة ، ويستخدم أيضاً فى أداء القصة الدينية الشعبية الطويلة .

ثانيا : المحتوى الموسيقى : ويقصد به شكل التكوين اللحنى الذى يميز شخصية الفكرة اللحنية ، سواء قبل تغيرها ، أو بعد أن تنمو وتتنوع . وهذا التكوين من المأثور « الفولكلورى » ، كما أن الصياغات المستحدثة من هذه التكوينات ـ وإن كانت تأخذ من التقاليد الموسيقية العامة ـ فإن نظامها الأساسى يأتى وفق تقاليد الإبداع عند المنشد الدينى الشعبى ، أى أنها تعتمد على الخصائص الفنية التى تميزت بها الألحان الشعبية ، سواء فى عملية التنمية اللحنية أو فى علاقة هذه الألحان بالوزن الموسيقى وبالتوقيع الذى يوضحه .

وعلى نحو ما يمكن النظر إلى هذه الخصائص على أنها من مكونات القاعدة العامة التى يشترك فيها الإنشاد الدينى

الشعبى مع غيره من الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى . ولذلك ينبغى التركيز على تميز الإنشاد بما ينفرد به من خصائص ، وقد يتيسر لنا ذلك إذا ما نظرنا إليه من النواحى التالية :

١ — طريقة الأداء :

إذا كان الإنشاد الدينى يجرى فى ألحان « فولكلورية » شائعة ، فإن هذه الألحان أخذت خصوصيتها من طريقة المنشد فى الأداء . فالمنشد الدينى « الشعبى » له طريقة متميزة فى الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التى تحكم النشأة الفنية للمنشد ، وهى نشأة دينية غالبا ارتبطت بطرق قراءة القرآن بالألحان ، وبطرق أداء الابتهالات والتسابيح .. إلخ ، ولاتزال هذه النشأة بتقاليدها الفنية تحكم الكثير من العمليات الموسيقية عند المنشد ، ولاسيما طريقته فى تنمية الألحان فى الإنشاد الدينى الشعبى ، وكيفية الحاق الحلية والزخرف بها ، وسائر التنويعات الأخرى التى تتمثل فى التمديد والتقصير ، ومستوى الإمالة بالحروف النغمية أو تشبيعها أو تأكيدها ، ومستوى الضغوط الإيقاعية وكيفية اختياره لمواقعها فى الأداء ، فضلاً عن تميزه فى إخراج الألفاظ ما بين حلقى وأنفى .. إلخ ، وتطويع هذه الناحية للعمليات الفنية السابقة .

٢ — الأدوات والآلات الموسيقية :

تميز الأداء فى الإنشاد الدينى « الشعبى » (خاصة فى بداية ظهوره فى محيط الثقافة الشعبية) بمصاحبة نوع من التوقيع كان المنشد يصدره عن طريق نقر عصاهُ بمسبحته . وهذه الظاهرة اختص بها الإنشاد الدينى « الشعبى » دون سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى ، ثم استبدل بهذه الوسيلة استخدام الآلات الموسيقية التقليدية ، وأبرزها « السلامية » و « الرق » ، ثم أضيف إليها آلة « العود » بعد ذلك ، ليكتمل الشكل التقليدى الرئيسى الذى تتكون منه المجموعة الموسيقية المصاحبة للمنشد الدينى « الشعبى » فى الوجه البحرى .

٣ — المؤدى :

ارتبط أداء الإنشاد الدينى « الشعبى » بالمنشدين المشائخ دون سواهم من المغنين الشعبيين الآخرين . ويعرف المنشد الشعبى باسم « الصبيت » و « الشيخ » و « الموالدى » ، وينادى بـ : « الشيخ » و « سيدنا » و « مولانا » و « الأستاذ » . والمنشد الدينى لا يؤدى ولا يحترف إلا الإنشاد الدينى « الشعبى » بموضوعاته المتميزة الشائعة (القصص الدينى ومنظومات المدائح) والتى لا ينشدها سواه ، ولا تدخل ضمن محفوظ أى من المغنين الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر فى سلامة هذا التحديد .

أما عن المحفوظ الشعرى وموضوعاته ، فلايزال القصص الدينى الشعبى يحتل موقعا رئيسيا فى محفوظ المنشد ، ولايزال هناك من مجالات الأداء والمناسبات ما يسمح بإنشاد هذا القصص حتى الآن . وعلى الرغم مما لحق بالإنشاد القصصى من تغير (استحداث) فى الموضوعات التى يتضمنها ؛ فإن هذا القصص فى عمومه لايزال يعتمد فى تركيبه على عناصر فنية تقليدية ، وهذه العناصر هى الأشكال الشعرية التى يمثلها « الموال » و « الزجل » أو أشكال شعرية مشابهة له .

وتتكون القصة الدينية التى ينشدها المنشد « الصبيت » من تتابع هذين الشكلين فى موضوع معين (سيرة ولى ، أو مولد نبى .. إلخ) . ويأتى ختام القصة دائما فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له .

ويأتى « الموال » فى القصة متميزاً من حيث شكله الشعرى بالصيغ التقليدية التى تأتى عادة فى شطرات طويلة ، وهى إحدى الخصائص البنائية التى يتميز بها الشكل الشعرى للموال فى دلتا مصر والقاهرة مثال ذلك :

مين يرْحَم المظلوم من قَسْوةْ الظالم
زَىّ الى قَضَّى الليل يِتْرَجَّىَ فى الحاكم
قَلْبُه بِيبكى نَدَمْ يارب يا عالم
تِغْفِر إلى من عصىَ فى الجهل يا عالم
كرامه للحبيب النبى تسامحنا يا حاكم .. إلخ .

أما الشكل الشعرى للزجل فيعتمد أيضا على صيغ تقليدية لكنها تأتى عادة فى شطرات قصيرة ، وهى أيضا إحدى الخصائص التى يتميز بها الشكل الشعرى للزجل مثال ذلك :

فَتَح كتاب الله قُدَّامُه
عشان يِوَرِّى الناس احكامُه

صلوا على اللى مَدَحْنَا كلامُه
صلى الله ع البدر وَسَلَّم

وعلى ذلك يأتى تركيب القصة الدينية التى لايزال ينشدها المنشد الصبيت على النحو التالى :

الوحدة

القسم الأول : (موال ، فى الصيغ الأدبية التقليدية القديمة) .

القسم الثانى : (زجل ، ويأتى فى الصيغ التقليدية القديمة) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة . وهناك تقاليد فى الأداء ماتزال تحمل بعض المنشدين على أداء مقطع غنائى (غالبا ما يكون فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له) يأتى قبل أداء الموال كاستهلال للقصة ، مثال ذلك :

أَبْدَا كلامى واصلِّى
على النبى الهادى تملِّى
واشْرح لكم قصَّهْ تِسَلِّى
سمعتها من أهل زمان ..

ثم ينشد بعد ذلك ــ شعراً ــ فى شكل الموال وهكذا .

أما عن أحداث القصص وما يتضمنه من موضوعات ، فلايزال هناك بعض من هذا القصص الدينى الشعبى القديم الذى يتضمن الموضوعات القديمة التقليدية يتردد حتى الآن ، ونذكر منه على سبيل المثال :

قصة « الغزالة وجابر الأنصارى » ، وقصة « فضلون العابد » ، وقصة « زواج السيدة فاطمة الزهراء » ، وقصة « أبو بكر الصديق » ، وقصة « الغلام » (الولد واليهودى) .

غير أن الغناء القصصى الدينى لم يستمر على هذا الشكل ، فقد تغير بسبب إضافة عناصر أخرى إلى العناصر الرئيسية التى يتكون منها الشكل العام ، وأول هذه العناصر هى « السرد » ، الذى أضيف إلى وحدة الأداء وأصبح قسما ثالثا فيها هكذا :

الوحدة

القسم الأول : (مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة) .

القسم الثانى : (مقاطع شعرية ذات شطرات قصيرة تأتى غالبا فى صيغة الزجل) .

القسم الثالث : (السرد : يأتى لاستكمال أحداث القصة وللتعقيب عليها) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة تماما مثلما كان يحدث فى الشكل القديم .

ويضاف إلى قسم السرد قراءة القرآن بالألحان ، كما تتخلله أيضا مقاطع شعرية فى شكلى القسم الأول والقسم الثانى ، لكن يظل قسم السرد ــ مع ذلك ــ يحتفظ بخصيصتى عدم الوزن الشعرى وبالأداء غير الموسيقى .

وثانى العناصر المضافة هى الأغانى الإذاعية الشائعة أو مقاطع منها ، حيث أصبح من المعتاد الآن أن يتخلل القسم الثانى (من الوحدة) أغان إذاعية شائعة أو مقاطع من هذه الأغانى تكون متسقة فى ألحانها وفى مضمونها الأدبى مع أحداث القصة . ولا يشترط فى هذه الحالة أن يأتى النص الشعرى لهذه الأغانى فى شكل الزجل ، ولا يشترط أيضا أن تكون الشطرات الشعرية لهذا النص قصيرة .

أما موضوعات القصص فقد تغيرت أيضا فى إطار التركيب القصصى الجديد حيث شاعت موضوعات متعددة ، منها على سبيل المثال :

قصة « الملك الظالم » ، وقصة « الكريم والبخيل » ، وقصة « نهاية الصابرين » ، وقصة « سالم وسالمة » ، وقصة « المبروكة » ، وغيرها . وكل هذا القصص من صياغة مؤلفين محترفين معاصرين .

أما عن المحفوظ الشعرى الذى يؤدى خارج نطاق القصة ، فإنه يجرى على نحو تتوالى فيه المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة . وقد تتخلل هذه الأغنيات أغنية أو أكثر مصوغة فى شكل إحدى الأغنيات الإذاعية الشائعة وهى ما تعرف بالأغنية المقلوبة ، (حيث يستخدم المنشد لحن أغنية إذاعية شائعة يقوم بتغيير أو بتعديل كل أو بعض كلماتها الأصلية لتتناسب مع المعنى الدينى الذى يساير مناسبة الأداء) ومع ذلك تظل الصيغة الأدبية للإنشاد (خارج القصة) تتميز ــ فى عمومها ــ بشكلها التقليدى المتمثل فى تعاقب الشكلين الشعريين الرئيسيين وهما « الموال » (الذى يأتى فى مقاطع شعرية ذات شطرات

طويلة) ومنظومات الأغنيات القصيرة (التى تأتى فى شطرات شعرية قصيرة) . وخلاصة القول فى هذا أن تعاقب هذين الشكلين يأتى مشابها تماما للتكوين المتبع فى القصة الدينية الطويلة . ومما يزيد من درجة هذا التشابه أن نهاية الغناء تأتى أيضا فى الصيغة الشعرية ذات المقاطع القصيرة ، أى فى القسم الثانى من الوحدة وليس فى اى قسم آخر ، ولعل الفارق الوحيد بين هذين التكوينين (فى القصة وفى الإنشاد وخارجها) يأتى من إختلاف الموضوعات التى يتضمنها كل من القصة والإنشاد الذى يؤدى خارج نطاقها ، إذ إن الموال الذى يؤدى خارج نطاق القصة وكذلك الأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة تتضمنان — عادة — موضوعات المديح فى الرسول ﷺ وفى آل البيت رضى الله عنهم .

أما مناسبات الأداء فإنها تشمل حفلات العرس والختان والحج وموالد الأولياء . كما يدعى المنشدون لاحياء ليال يقيمها الأفراد فى بعض المناسبات الدينية كالهجرة النبوية والمولد النبوى الشريف .

أما عن تحديد المرحلة التى بدأ فيها هذا الإنشاد فى الظهور فليس من اليسير الوقوف على تاريخ محدد لهذه البداية خاصة إذا ما اعتمدنا — فى هذا التحديد — على ما قدمه لنا المؤرخون والباحثون الذين عرضوا للموسيقا فى مصر . فقد قسم أولئك الإنشاد ما بين إبتهال وذكر وتوسل وتمجيد وتسحير .. إلخ ولم يعرضوا لأى شكل من الإنشاد يحمل الخصائص التى أشرنا إليها حتى مطلع هذا القرن .

ومع إننا لسنا معنيين — فى هذا المقام — بالتصدى للناحية التاريخية ، فإن العديد من الشواهد تشير إلى حداثة هذا الإنشاد . وهذه الحداثة إذا لم تك تعنى شيئاً مهما لدينا فيما يتعلق بتاريخ ظهوره ، فإنها تعنى — فى الوقت نفسه — إمكانية وضع سياق مقبول للمراحل التى مر بها فى فترة تاريخية يمكن إدراكها : إما عن طريق المادة الفنية الحية ، أو عن طريق رواتها . وهذا ما أدت إليه المحاولات الميدانية فى تتبعها لوضع المنشد الدينى الشعبى فى الواقع الفنى المعاش .

فالرواة الشعبيون يقولون : إن المنشدين المشائخ فى هذا القرن لم ينشدوا سوى الدينى من الموشحات والقصائد ومنظومات الابتهالات وما شابه ، أما القصص الدينى فقد ظهر فيما بعد . ويذكر كثير من المنشدين الشعبيين المتقاعدين — الذين أنشدوا القصص الدينى — إنهم بدأوا حياتهم الفنية بإنشاد التواشيح والقصائد فى بطانات المشائخ القدامى الذين تعلموا عنهم قبل أن يستقلوا بالأداء بمفردهم . ويذكر أحد مشاهير المنشدين سابقا (فى محافظة الغربية) : إن الإنشاد الدينى فى قريته كان يتمثل فى القصائد الدينية والمدائح التى اعتاد المشائخ على ترديدها فى مجالس الذكر . أما ما كان يتردد من إنشاد خارج الذكر فهو الموشحات والابتهالات وقصة المولد النبوى الشريف ، وكان ينشدها المشائخ مع بطاناتهم دون أن يستعينوا بأية آلات أو أدوات موسيقية على الإطلاق . ويضيف راوى آخر (من المنشدين المتقاعدين فى محافظة الدقهلية) إن هناك من الفقهاء المشائخ من كانوا ينشدون قصصاً يتناولون فيه مآثر صحابة رسول الله ﷺ مثل قصة زواج الإمام على ، وقصة « أبو بكر الصديق » وقصة الهجرة وغيرها ، وكان أولئك المنشدون من المشائخ الفقراء . ولم يك إنشاد مثل هذا القصص شائعاً لدى المشائخ قبل سنة ١٩٢٥ م على وجه التقريب ، لكنه بدأ ينتشر بعد ذلك ويدخل فى ميدانه بعض المشائخ المقتدرين والمشهورين فى فن الإنشاد . ويضيف الراوى : إن الناس كانوا يقبلون على الاستماع إلى إنشاد الموشحات والابتهالات أكثر مما كانوا يقبلون على الاستماع لقصص المشائخ الفقراء . كما كان لقصائد الذكر ومدائحه جمهور كبير أيضاً حتى الخمسينيات من هذا القرن ، ثم بدأ إنشاد الموشحات يتقلص فى القرى وراح كثير من المنشدين وبطاناتهم يقلدون المشائخ الذين سبقوهم إلى ميدان القصص والأغانى والمواويل القصيرة ولم تعد التواشيح والقصائد والابتهالات الدينية تسمع أو تتردد بعد ذلك إلا فى محطات الإذاعة .

ويؤكد الرواة (من المنشدين المتقاعدين) أن هناك مصدرين رئيسيين كانا يمثلان المدرسة الحقيقية التى تعلموا فيها فن الإنشاد :

المصدر الأول : الإنشاد فى مجالس الذكر .
المصدر الثانى : الإنشاد الدينى من القصائد والتواشيح ، فضلاً عن الابتهالات وما شابه .

ومما هو جدير بالذكر أن هذه التأكيدات تنسب إلى عدد من المنشدين المتقاعدين الذين ينتمون إلى مناطق مختلفة فى

دلتا مصر ، وأن أعمارهم ــ وقت أن التقيت بهم ، منذ خمس سنوات ــ كانت تتراوح ما بين الخامسة والستين والخامسة والثمانين ، وقد قضوا سنوات عديدة ينشدون التواشيح والقصائد ، ثم اتجهوا بعد ذلك إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والأغنيات والمواويل القصيرة ، واستخدموا الآلات الموسيقية لتصاحبهم فيما بعد . وأولئك الرواة المنشدون هم الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم المنشدين الشعبيين « القُدامى » بالقياس إلى المنشدين الشعبيين « المحدثين » ، وهم (أى المنشدين القدامى) الذين أدت جهودهم الفنية ــ فى مجال الإنشاد ــ إلى إحداث ما يمكن أن نسميه بالتحول عن التخصص فى نمط معين من الغناء (كان متمثلاً فى إنشاد التواشيح والقصائد والابتهالات) إلى نمط آخر (يتمثل فى القصص والأغنيات والمواويل القصيرة مع استخدام الآلات الموسيقية) ، وبفضلهم راحت تتولد ــ فيما بعد وشيئاً فشيئاً ــ تقاليد جديدة فى الأداء مغايرة لطريقة أداء الموشح ومختلفة عن طريقة الإنشاد فى الحضرة الصوفية ، وراحت تُزيد من الأخذ بتقاليد الثقافة الشعبية فى الموسيقا والأدب ، كما راحت تستفيد من معطيات الموسيقات الأخرى غير الدينية وغير الشعبية .

لقد أكدت تجربة البحث فى موسيقا الإنشاد الدينى الشعبى ووضع إطار لموضوعاته ولمؤديه ، أن هذه الموسيقا لا يمكن فهمها فهما صحيحا إذا أُخذت بالبساطة نفسها التى تبدو عليها أحيانا . فعلى الرغم من أن الإنشاد مرّ بمرحلتين منذ ظهوره فى الحياة الموسيقية الشعبية ، فإن النظم المتعددة والمتداخلة التى تحكم العملية الموسيقية الشعبية تجعلنا لا ننظر إلى هذه المراحل (التى مرّ بها الإنشاد) بمثل هذا التحديد . فالمرحلتان متداخلتان ، ولا يعرف أحد ــ على وجه الدقة ــ متى انتهت المرحلة الأولى ، ولا من أين بدأت المرحلة الثانية ؟ وكيف أخذت من سابقتها ؟ وما الذى أخذته ؟ وما الذى أضافته ؟ ولماذا تأخذ ؟ ولماذا تترك ؟ إلى آخر هذه التساؤلات الإشكالية التى أثارها الفولكلوريون د. أحمد مرسى ، وعبد الحميد حواس ، وصفوت كمال ، وغيرهم من الأساتذة الذين شغلوا بهموم هذا الميدان وقضاياه .

على أن المشكلات لم تقف عند هذا الحد ، فها هى تجلياتها تأخذ صوراً أخرى عند تناول المادة الفنية الحيّة ، إذ إن لموسيقا الإنشاد الدينى الشعبى طبيعة خاصة يصعب معها الفصل بين « عناصر البناء وتنوع الأداء » ، كما يصعب تحديد أى الجانبين أكثر تأثيراً فى تكوين الشكل . وإذا ما أمكن الوقوف على هذا التحديد عند نمط معين من المنشدين ، فإن الأمر يتعذر عند نمط آخر منهم .

وعلى أى الأحوال فإذا كانت موسيقا الإنشاد الدينى « الشعبى » تغلق أحياناً المداخل المباشرة لفهمها ؛ فإن الرواة كانوا ــ ومازالوا ــ محوراً رئيسياً فى فهم حقيقة المسألة . والحديث عن نشاطهم الفنى ــ عبر أزمنة متعاقبة أو متفاوتة ــ يعنى بدرجة كبيرة الحديث عن الأداء ومقوماته ، والإبداع وصوره المتعددة عبر هذه الأزمنة . ولتأكيد سلامة الإقتراب من هذه الناحية كان من الضرورى الوقوف على ظروف النشأة الفنية وعلى السبل التى تتبع لتكوين المحفوظ الفنى لدى هؤلاء المنشدين .

المنشد التقليدى القديم :

لم ينشأ المنشد التقليدى القديم ــ فى الغالب ــ فى أسرة يحترف أحد أفرادها الإنشاد ، أو فى أسرة تهتم بالضرورة بهذا النوع من الغناء ، وإن كان فى المقابل هناك من المنشدين من توارث المهنة . لكن الغالب ــ فيما يتعلق بالنشأة أو بنوع المعرفة لدى المنشد ــ أن يكون ثمة توجه إلى التعليم الدينى قد تم منذ الصغر ، والكتاب أول مصادر هذه المعرفة بعد البيت ، حيث يتم حفظ القرآن أو جزء منه . فضلاً عن تلقين بعض المعارف الدينية مثل فرائض الصلاة . وفى مراحل لاحقة ربما يتم تلقين شيئاً من قصص الأنبياء . غير أن قسطا معلوما من التعليم الدينى (حفظ القرآن وبعض المعارف الدينية) لدى أغلب المنشدين لم يكن محدداً بما يلزمه الكتاب أو حتى بما كانت تقدمه المدارس الأزهرية فيما بعد ، بقدر ما كان محدداً ومرهونا برغبة الفرد وبنزوعه إلى مثل هذا النوع من المعرفة من ناحية ، ومرهونا أيضا بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عاشها المنشد فى صباه من ناحية أخرى . وعلى أية حال فإن هذا القسط من المعرفة الدينية ، عند المنشدين كان يتراوح بين المعرفة التى كان يقدمها الكتاب والمعرفة التى كانت تقدمها المدارس الأزهرية المتوسطة فى ذاك الوقت . وقليل من المنشدين القدامى من كان منشغلاً بمجالات أخرى من التعليم أو

المعرفة ، فليس لدينا معلومات مؤكدة عن أن هناك من المنشدين القدامى من كان منشغلاً أو مهتماً بالعلوم الهندسية أو الرياضية مثلاً ، أو التحق بالتعليم العام حتى نهايته . وربما يرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى أحاطت بنشأة المنشدين القدامى ، والغالب أن أكثرهم نشأوا فى الريف ، حيث تقل مثل هذه الفرص ، مقابل سيطرة التقاليد التى تسهل للأبناء ــ فى المجتمع الريفى على وجه الخصوص ــ التوجه إلى التعليم الدينى أكثر من التوجه إلى التعليم العام . ولا يعنى ذلك أن التوجه الطبيعى بعد نيل هذا القسط من التعليم الدينى يكون بالضرورة إلى مجال الإنشاد . فكثير من أساطين العلم فى مصر بدأوا بالتعليم الدينى فى الكتاب أو بدأوا بحفظ القرآن قبل أن يحفظوا أو يتعلموا شيئاً آخر ؛ بل ما نعنيه هو أن التعليم الدينى الذى كان الفرد يتلقاه منذ الصغر على يد الشيخ المعلم فى الكتاب أو فى المنزل كان يمثل مرحلة معلومة من المعرفة كانت تكفى مع بعض من الخبرة المتواضعة لأن تكون مورداً للرزق ، فكثير من الأفراد ومنهم المنشدين ــ فى بداية الأمر ــ احترفوا قراءة القرآن فى المساجد وفى المآتم ، وجعلوا من « الرَّواتب » فى البيوت وفى محلات الباعة مصدراً للتعيش . وكان هذا القدر من المعرفة الدينية بداية لكثير من القراء الذين ذاع صيتهم فيما بعد فى مجال تلاوة القرآن ، وكان أيضا بداية تقليدية لغالبية المنشدين القدامى . فهذا القدر من المعرفة الدينية (المتمثل فى حفظ القرآن أو جزء منه) ساهم كثيراً فى تشكيل الإطار المعرفى الذى ظل المنشد يعتمد عليه فيما بعد فى فهمه للعمليات الموسيقية من ناحية ، وفى تصوره للموضوعات الدينية التى ينشدها للناس من ناحية ثانية .

إلا أن التوجه الفنى وتمثل الموسيقا لا يعزى برمته إلى ظروف التعليم الدينى وحده ، وإنما هناك بلا شك دوافع أخرى وراء ذلك .

فالرواة يؤكدون أن الطموح الشخصى ساهم مساهمة أساسية فى تشكيل الشخصية الفنية للمنشد ، والبداية أن تكون هناك هواية قد تولدت لدى الفرد عندما التقى بالإنشاد فى مناسبة ما ، ويبدأ بعدها الفرد فى متابعة المنشدين ، ولا ينتظر حضورهم إلى قريته أو إلى حيث يقيم ، وإنما يسعى إلى حيث ينشد المنشدون فى الموالد والأفراح وفى الليالى الدينية .. إلخ . وفى كل مرة يستمع فيها إلى الإنشاد يحفظ منه ما يستطيع ويحاول أن يردد ما سمعه لنفسه أولاً ثم يردده بعد ذلك للأفراد المقربين إليه أو المحيطين به . وتلك هى البداية أو الخطوات الأولى فى سبيل التعلم ، وفى سبيل اكتشاف خبايا هذا الفن والتعرف على تقنياته .

المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح :

لم يكن هناك من يكتب أو يؤلف القصص أو المواويل خصيصاً للمنشدين القدامى ، وإنما كان المحفوظ الشعرى يتكون لديهم بطريقتين ، الطريقة الأولى : بنقله عن المنشدين الآخرين الأكثر قدماً وحفظه عن طريق الاستماع إليهم . والطريقة الثانية : بحفظه من الكتب . ويقول الرواة : إن هناك كتيبات صغيرة كانت تباع فى المكتبات وفى الموالد بخمسة مليمات ، وفى هذه الكتيبات ما كان يحتوى على قصة واحدة مثل قصة : « الغزالة » أو قصة « الغار » مثلاً . ومنها ما كان يحتوى على أكثر من قصة . كما كان هناك كتيبات تحتوى على قصائد المدائح النبوية .

وبجانب ذلك يقول الرواة : إن بعض المنشدين كانوا يؤلفون بعض الشطرات الشعرية من قبيل التعديل فى النص (القصة أو الموال) الذى قرأوه من الكتب أو الذى حفظوه عمن سبقهم من المنشدين ، ويفسرون ذلك بأن هناك بعض الكلمات أو الشطرات قد لا تعجبهم فى النص ، أو لا يستريحون لها أثناء الأداء ، أو قد لا تكون مناسبة لمقام الحفل أو مناسبته ، ومن ثم يغيرونها بكلمات أو بشطرات أخرى . ومن الرواة من يقول : إنهم كانوا يطولون أو يقصرون فى النص وفق ما يرونه مناسباً للأداء الموسيقى ، ومنهم من كان يغير فى أجزاء من النص لأنها ــ كما يقولون ــ لم تكن تصلح للغناء ، وإن هذا التغيير أو التعديل كان يتم أثناء الأداء غالباً . وهو أمر كانوا يجدونه سهلاً خاصة إذا كان النص مصاغاً فى الزجل ، لأن التغيير أو التعديل فى الزجل « أسهل بكثير من التغيير أو التعديل فى « الشعر الآخر » (الفصيح العمودى) على حد قولهم . فالزجل كله « من باب واحد ويسهل قلب كلماته (تغييرها أو تعديلها) بكلمات أخرى » .

ويتميز المحفوظ الشعرى ــ عند المنشد القديم ــ بشيوعه وعدم ارتباط موضوعاته بمنشد معين . فقصة « الغزالة » مثلاً أو قصة « زواج عائشة » أو قصة « فضلون العابد » ... إلخ ، لم تكن خاصة بمنشد معين دون الآخر ، وإنما كانت من الموضوعات الشائعة التى ينشدها كل المنشدين الشعبيين ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالكثير من المواويل والطقاطيق الدينية التى كانت تنشد فى مناسبات مختلفة فى ذاك الوقت . ويبقى معيار الإختلاف هو أن لكل منشد شخصية فنية تختلف عن شخصية المنشد الآخر سواء فى نوع صوته وقوته ، أو فى قدرته على الأداء المتواصل دون مساعدة من أحد تلاميذه ، أو فى مدى اعتماده على « العدّة » (الآلات الموسيقية) ، أو فى « الشطارة » (المقدرة الموسيقية) .. إلخ . وهى الفروق نفسها التى تعزز مكانة منشد معين عند الجمهور دون منشد آخر .

هذا وقد يتسع المحفوظ الشعرى لدى المنشد ليشمل أنواعا أدبية أخرى (غير دينية) . وثمة ملاحظة حول هذا الأمر تعود إلى زمن منشد الدينى من التواشيح والقصائد . فالعادة أن هذا المنشد كان بعد أن ينتهى من أداء التواشيح والقصائد يسأل الناس (فى آخر الليل) عما يريدون سماعه بعد ذلك . وكان يحدث أن يطلب بعض الحاضرين شيئاً من الغناء الشرق عربى ، وخاصة الأغنيات أو الأدوار التى لاقت إعجابا منهم فى زمانها ، وعلى المنشد ــ تبعا لذلك ــ أن يكون مستعداً لتلبية هذه الرغبة لجمهوره ، وخاصة إذا كان هناك إجماع منهم على سماع أغنية معينة أو دور معين . والواقع أن هناك من المنشدين ــ فى الزمن الماضى ــ من كانوا معروفين بحسن صوتهم ، وبمقدرتهم على أداء أغانى وأدوار مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية ، وأولئك كانوا يحرصون على حفظ وإجادة الأغنيات أو الأدوار التى لاقت قبولاً ونجاحا عند الجمهور . ويبدو أن هذا الحرص أصبح تقليداً لايزال ساريا حتى الآن ، ليس بسبب الاستعداد لتلبية رغبات الجمهور فحسب ، بل وأيضا لأن المنشدين يرون فى ذلك وسيلة من وسائل التدريب على الأداء الموسيقى .

المحفوظ الموسيقى والتقنيات :

قبل أن يتحول المنشد الدينى القديم إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والطقاطيق والمواويل القصيرة ، وقبل أن يلجأ إلى استخدام الآلات الموسيقية .. إلخ . كان ينشد التواشيح والأدوار القديمة ومنظومات المدائح والقصائد التى كانت تؤدى فى مجالس « الذكر الصوفى » . فإذا ما استثنينا هذا الأساس الموسيقى الذى نشأ عليه أغلب المنشدين القدامى ، وأيضا استثنينا الأساس الموسيقى الذى يتحصل عليه المنشد من أغانى مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية ، إذا ما استثنينا هذا الجهد الفردى الخاص ، فإننا لا نستطيع القول إن هناك وسائل منظمة لنقل الخبرة الموسيقية أو للتدريب على طريقة الأداء .. إلخ . وإنما كانت الخبرة تنتقل من خلال الاصغاء لمشاهير المنشدين أو من خلال العمل فى بطاناتهم (كورس) ، ومن ثم كان يتم حفظ الموشح أو الدور أو القصة .. إلخ .

والواقع أن التقاليد الفنية للإنشاد الدينى الشعبى القديم لا تعرف نظاما محدداً للتعرف على الموسيقا وتقنياتها مستقلة عن النصوص الشعرية التى تصاحبها ــ وهى القاعدة نفسها التى يخضع لها المأثور الموسيقى الشعبى بصفة عامة ــ وما يخص الإنشاد فى هذا الشأن أن للقصة طريقة معينة فى الأداء ، وللموال طريقة معينة أخرى . أو بالأحرى هناك مداخل موسيقية لهذه الصيغ الأدبية متعارف عليها لدى المنشدين (وهى التى تميز الإنشاد عن سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى) ، وإن عالم الموسيقا وتقنياته ــ عند المنشد القديم ــ لا يخرج عن كونه طريقة فى الأداء . حتى التسميات والاصطلاحات الفنية التى كانت متداولة عند المنشدين القدامى والتى كانت تعنى عندهم دلالة موسيقية ؛ كان أغلبها تسميات ومصطلحات لا صلة لها بالمفاهيم الموسيقية المتفق حولها خارج دائرة الموسيقا الشعبية ، وإنما هى تسميات ومصطلحات شعبية خلقتها ضرورة العمل وتقاليد المهنة . ولذلك نجدهم يستخدمون مصطلحات مثل : « شِلْت عَنُه » أى حفظت عنه ، و « وشّ العمل » أى بداية الغناء ، و « أقول من دِمَاغى أو من نَفْسى » أى من تأليفى ، و « أسرق من فلان » أى أنصت لما يقوله وأحفظ عنه دون أن يدرى ، و « يُوَلِّد أو مُوَلِّد » أى منشد السيرة النبوية) و « القُوله » وتعنى أداء مقطع كامل ، وتعنى أيضا طريقة الأداء ، وقد تستخدم أحيانا لتعنى لحنا معينا ، و « بارز » أى خرج عن اللحن أو الطبقة الصوتية بمعنى نشاز .

وبجانب ذلك يعرف بعض المنشدين كلمات مثل « الطبقة » و « المقام » ؛ لكنهم يستخدمونها بمعنى واحد . وقليل من المنشدين القدامى من يعرف أسماء الأوزان الموسيقية ، وقليل منهم أيضا من يعرف أسماء المقامات الموسيقية ؛ اللهم اسم « الراست » و « السيكاه » . وتعنى عند كثير من المنشدين درجات للركوز ودرجات للانطلاق اللحنى أيضا أكثر من كونها تعنى سلالم مقامية ذات طابع لحنى مميز . وإن كان من المنشدين القدامى المقتدرين من يعرف — عن طريق الخبرة السمعية — كيف يلوِّن وينتقل من مقام إلى مقام آخر دون أن يعرف لذلك قاعدة أو تنظيراً دقيقاً ، وكثير من المنشدين يرى أن قراءة القرآن — فى بداية التعليم — كان لها الفضل الأول فى تكوين هذه الخبرة الموسيقية .

ولا يتوقف اكتساب الخبرة الموسيقية على متابعة المنشد المعلم والاصغاء له ، أو من خلال العمل فى بطانته فحسب ، بل هناك مجالات أخرى للتعلم وإكتساب الخبرة . يقول الشيخ أحمد مدبولى (وهو منشد متقاعد) : إنه حفظ عن الشيخ محمد عبد ربه قصة المولد النبوى الشريف كاملة قبل أن يقرأها من الكتاب ، وحفظ عنه كثيراً من الموشحات والقصائد والمواويل التى كانت شائعة فى ذاك الوقت ، وإن حفظه لهذه الموضوعات لم يتم خلال الأداء الحى أمام الجمهور فحسب ، وإنما كان يتم أيضا فى منزل الشيخ المعلم .

كان الشيخ أحمد يجلس إلى معلمه يسمعه « كلاما جديدا ويلوِّن فى القُوله » ، وكان يطلب منه أنه يعيد عليه ما قاله عدة مرات ، ثم يدلى إليه بملاحظاته دون أدنى مجاملة ، فكان يقول : « لا لا ياشيخ أحمد ، دى تبقى كِدا ، وبعدين تقول اللى بعدها كِدا ... ، سمِّعنى بقى يا شيخ أحمد » . وبعد أن يُسمعُه يقولُ الشيخ المعلم « الله الله يا وله ، أيوه كدا ، بس باريت الحتَّه دى تطوِّلها شوية كدا ... ، (وينشدها له بصوته لكى يوضح) وهكذا .

المنشد الجديد / المعاصر :

إذا كان المنشدون القدامى (المتقاعدون) هم الذين حددوا لنا كيف نشأ المنشد التقليدى القديم ، وحدودا لنا الهوية الفنية التى تميز بها ، فإن التعريف بالمنشد الجديد / المعاصر له نهج آخر ، لن يعتمد فقط على الروايات أو الشواهد التى تقدم فى حوار فالوضع هنا مختلف ، إذ إن المنشد الجديد المعاصر مايزال يواصل إبداعه فى مجالات الغناء . وتؤكد الملاحظة الميدانية أن الساحة الفنية الشعبية تشتمل على جيلين من المنشدين المعاصرين :

الجيل الأول أكبر سنا من الجيل الثانى وينتمى إلى المدرسة التقليدية القديمة فى كيفية التعلم ، وفى مصادر المعرفة الأساسية . وعلى الرغم من أن منشدى هذا الجيل قد جددوا وغيروا فيما كانوا يقدمونه من أعمال ، وراحوا يندمجون مع موجات الاستحداث الموسيقى فى مجال الإنشاد ، فإن تميزهم وسط المحدثين من المنشدين (الأصغر سنا) لايزال أمراً ملحوظا . ويزعم المنشدون (الأكبر سنا) أن الإنشاد القديم الذى نشأوا عليه وتعلموه ونقلوه عن المشائخ القدامى لايزال يشكل عندهم رافداً فنياً مهما ومؤثراً ، بل إن معيار التميز والمقدرة الفنية عند هذا الجيل (الأكبر سنا) يستند إلى مدى تمثل المنشد لهذا الرافد القديم (التقاليد الفنية القديمة) ، وإلى مدى معرفته واستفادته به .

اما الجيل الثانى (الأصغر سنا) فينتمى إلى ما يمكن أن نسميه : مدرسة « الذكر السلطانى » . ويعرف عن هؤلاء المنشدين أنهم لا يؤدون القصص الدينى الشعبى ، وأن تخصصهم فى الأداء قاصر على المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة التى يؤدونها فى إطار حلقات الذكر التى تقام خارج المساجد وخارج نطاق تقاليد الذكر لدى الطرق الصوفية .

كما يعرف عن منشدى الذكر السلطانى — أيضا — اعتمادهم فقط على إحداث عمليات فى الموسيقا من شأنها تصعيد ما يسمى بحالة « السُّلْطَنَة » عند مواضع معينة فى الأداء ، وهو الأساس الذى يقوم عليه هذا التخصص المحدود فى إطار الإنشاد الدينى الشعبى ، وهو أيضا معيار الإمتياز عند هذا الجيل من المنشدين . وعلى أية حال فالملاحظة الميدانية تؤكد أن المنشد الجديد المعاصر (الأكبر سنا والأصغر سنا) قد لعب دورا واضحا فى مجال الإنشاد الدينى الشعبى المعاصر ، وأن اسهاماته فى مجال التغيير والتحديث أمر مؤكد لا شك فيه .

وقليل من المنشدين المعاصرين (الجيل الأول والجيل الثانى) من توارث المهنة عن أحد أقربائه ، وإنما كانت الهواية والولع بالغناء وحسن الصوت وتشجيع المقربين هى أكثر الدوافع تأثيراً فى توجيههم إلى مجال تعلم الإنشاد واحترافه . ومع ذلك لا يمكن إهمال أثر الظروف الاجتماعية وكل الأحوال المتعلقة بظروف المعيشة على توجه الأفراد إلى هذه المهنة بالذات .

كان التعليم الدينى منذ الصغر (حفظ القرآن وقراءته بالألحان) من المقومات الرئيسية التى ساعدت كثيراً فى تكوين الشخصية الفنية لكثير من المنشدين المعاصرين ، وخاصة أبناء الجيل الأول (الأكبر سنا) . يقول أحد الرواة (من الجيل الأول) : إن موضوع الإنشاد كان فى دمه منذ الصغر ، ولم تتح له ظروفه الاقتصادية أن يكمل تعليمه فى المدرسة الابتدائية فاتجه إلى حفظ القرآن . ويقول : « إن أهم شىء فى مجال الإنشاد أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . وهنا يجدر التوقف قليلاً عند هذا القول الذى أجمع عليه الغالبية العظمى من المنشدين ، وهو : « ضرورة أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . والمعنى ليس الحفظ فى ذاته فحسب ، وإنما القدرة على تلاوة هذا المحفوظ تلاوة مجودة (أى بالألحان) ، وهى الناحية التى ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مجال الإنشاد استفاد منها ، بل وأنها — بجانب ذلك — امتدت إلى العديد من العمليات الموسيقية خارج النطاق الدينى ، وهذا موضوع آخر قد تقصينا الاستفاضة فى بيانه عما نراه جوهرى فى هذا السياق . والملاحظة التى استوقفتنا ، والتى لم يستطع المنشدون والمقرئون تفسيرها تفسيراً دقيقاً هى : أن ما من مقرىء متمكن من التلاوة بالتجويد إلا ولديه قدرة فائقة على الغناء ، بينما لا يملك كل مغنى مقتدر القدرة على تلاوة القرآن بالتجويد .

والتجويد فى اللغة نقيض الردىء ، وهو فى الاصطلاح يعنى تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه فى مخرجه وطبقته اللازمة إلى آخر هذه الصفات ، وإن تعلمه يتم بالتلقين من أفواه المشائخ العارفين بطرق التلاوة المتعددة .

ومن الناحية الموسيقية فإن التجويد يتشكل من فواصل بالغة الحدة والغلظة ، ولا يكون الوزن فيه منتظما كما هو الحال فى أوزان الموسيقا ، وإن كانت الوقفات مع ذلك متكررة دائما ، ومنتظمة التوقيت أحيانا وغير منتظمة أحيانا أخرى .

ولا يصح القول — من الناحية الفنية — أن هذا الشكل يتخذ من الارتجال قاعدة أساسية له ، ذلك أن الارتجال يبيح استخدام كافة العناصر الموسيقية ويخضعها لآليته ، وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التى يستفاد منها بهذه العناصر المتعددة وتطويعها لخدمة الأداء الحى . ووفق هذه القاعدة لا يعتمد الأداء على الاعداد أو التفكير المسبق الذى يحدد نظام البناء الموسيقى ، إذ يكفى فى هذا الأداء تمثل المؤدى للعمليات الموسيقية التى تجرى عادة فى هذا الإطار ، وعلى ذلك فإن هذه العمليات لا تأتى متطابقة فى حالة إذا ما تكرر اداء الشكل المرتجل .

والتجويد لا يعتمد على كافة العناصر الموسيقية ، فالميزان غائب دائما والتوقيع غير وارد على الإطلاق ، وتعدد المقامات غير مستحب ، والأداء فردى بالضرورة . فلا تعدد فى التصويت بأى صورة من صوره ، ولا يصح تحريك النغمة صعوداً أو هبوطاً بطريقة التسلسل السلمى المباشر الصريح ، فهذه الكيفية غير مستحبة فى التجويد ، لأنها من سمات الطرب ؛ ولأن الصعود أو الهبوط بالنغمة أمر وارد فى التجويد فلا بأس من تحقيق هذا الغرض بطريقة القفز المباشر ، أو بالارتكاز على بعض الدرجات فى السلم ، إلى آخر هذه المحاذير والنظم التى ترسم الخط الفاصل بين قواعد التجويد ، وقواعد الارتجال .

وإذا ما توخينا الدقة فى تحديد العلاقة بين القاعدتين أمكن القول : إن التجويد يعتمد على بعض خصائص الارتجال وليس جميعها ، وعلى وجه التحديد ، الخصائص التى يستفاد بها فى رسم مسار الألحان ، وفى تحرير النغمات من قيد الزمن الذى يستوجبه الوزن الموسيقى .

وعلى ذلك فإن السبب الجوهرى وراء إشارة المنشدين إلى أهمية حفظ القرآن (أو التدريب على تلاوته مجوداً) يأتى

من أن التجويد يضع المنشد / المقرىء بين حدين كلاهما صعب ، إذ إن عليه أن يظهر مهارة خاصة فى كيفية استخدام عناصر موسيقية محدودة وفق نهج تقليدى محدد تتسق فيه الأنغام ولا تتنافر ، من ناحية ، ومن ناحية ثانية على المقرىء أن يكبح جماح خواطره الموسيقية ، ولا يلجأ إلى استخدام العناصر الموسيقية التى لا تليق بالتجويد ، وتلك عمليات لا يسهل مقاومتها أو السيطرة عليها فى بعض الأحيان ، والوقوع فى دائرتها يعد خطأ فادحا .

والواقع أن إجماع الرواة على أهمية أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولًا (تدرب على التلاوة بالتجويد) حتى يكون متمكنا من أدواته ؛ فيه إجحاف لبقية المصادر المهمة المرتبطة بالنشأة الدينية للمنشد . فالمنشد الذى تعلم التجويد لابد أن يمر ببقية المقررات التى تستوجبها العمليات الموسيقية المرتبطة بهذه الدائرة . ونقصد بذلك أن المقرىء لابد أن يكون له باع فى مجال الابتهالات والتسابيح وما ينحو نحو ذلك .. وأهمية هذا المجال أنه يجمع ــ فى آن واحد ــ بين فائدتين ، الأولى : إنتقاء بعض العمليات الموسيقية المتبعة فى الغناء عامة ؛ حيث يتاح فى هذه الحالة التنويع المقامى ، والاكثار من الحليات والزخارف اللحنية ، واستخدام التسلسل السلمى فى كل صوره التى تتيحها نُظم الصعود والهبوط بالنغمة ، والاستفادة من الوزن الموسيقى الذى تستدعيه الصياغة الشعرية لنصوص الابتهالات والتسابيح وغيرها من نصوص القصائد الدينية المستخدمة فى هذا المجال .

أما ثانى الفوائد فإنه يتمثل فى النُظم الدقيقة المتبعة فى التجويد ، والذى يظل أسلوب المنشد متعلقا بها خاصة فى كيفية اختياره للمسار الموسيقى ، وفى تحديد المواضع الموسيقية المناسبة لإحداث أى تلوين مقامى أو أى إنتقال مقامى مباشر .

وعلى الرغم من أن أحاديث أغلب الرواة عن أهمية النشأة الدينية الأولى (حفظ القرآن وتلاوته بالتجويد) لم تكن تشير بدقة إلى العلاقة الفنية الممتدة بين هذا المنبع والإنشاد الدينى ؛ فإن محصلة هذه العلاقة كانت ــ وماتزال ــ ممثلة خير تمثيل فى أساليب الأداء ، وفى طرق العمل الموسيقى لدى هؤلاء الرواة . ويبقى أن عددا قليلًا من المنشدين (الرواة) كان يدرك وضعية هذه العلاقة ويعى آثارها الفنية ، بينما ظل السواد الأعظم من المنشدين ينظرون إلى النشأة الفنية الأولى (التلاوة بالتجويد) على أنها حلقة من حلقات التسلسل المعرفى الواجب تحصيلها فى نطاق التعليم الدينى الذى كان متاحا فى ذاك الوقت ، وأن هذه المعرفة فى ذاتها كانت تكفل لهم موردا للرزق فى بداية حياتهم العملية حينما احترفوا قراءة القرآن .

يقول الراوى نفسه ؛ إنه بعد أن ترك التعليم بالمدرسة الابتدائية وإتجه إلى حفظ القرآن كان عليه أن يساعد فى إعالة أسرته ، فإتجه إلى عمل « الرُّواتب » فى البيوت وفى الدكاكين ، ثم عمل فى إحياء الليالى الدينية مع الهواة حتى استطاع أن ينشد فى مجالس الذكر تارة ، وينشد ضمن « بطانة » لأحد المنشدين المشائخ تارة أخرى ، وأحيانا كان يقف وينشد منفردا إلى أن أكرمه الله (كما يقول) وأصبح « صبيتا » مستقلًا ومعروفا .

ويتابع الراوى فيقول : إنه استمع للعديد من « الصبيتة » فى الزقازيق وفى بلاد أخرى ، وإنه أعجب بكثير منهم ، وحفظ الكثير مما كانوا ينشدونه ؛ لكنه ــ وكما يقول ــ لا يستطيع أن يتجاهل فضل من علموه (ويخص بالذكر اثنين منهم) . ويقول عن علاقته بأحد معلميه أنه كان يجلس « تحت باطه » دائما ، حيث كان يصغى إلى أحاديثه وإلى ملاحظاته ونصائحه التى كان يدلى بها للبطانة ، فكان أول من يأخذ بهذه الملاحظات ، وأول من كان يعمل بالنصائح فازداد إعجاب معلمه به ، ومن ثم كان ينال منه رعاية كبيرة ومتميزة حتى جاء وقت كان فيه بمثابة ذراعه الأيمن ، وشيئا فشيئا كان المعلم يدفع به لينشد منفردا أمام الجمهور (أثناء راحة المعلم) .

ويقول راوينا : إن هذا الاهتمام شجعه على أن يبحث عن القصص والمدائح فى الكتب التى كانت متاحة وقتذاك ، وكان عندما يحفظ نصا أو يأتى إلى خاطره مقطع لحنى جديد يجرى إلى معلمه ليسمعه ما حفظ ، وينشد عليه ما جاء بخاطره من نغم ، بل كان ــ كما يقول ــ يصغى إلى إنشاد المنشدين الآخرين ، وإذا سمع منهم نصا جديدا أو طريقة

جديدة فى « القوّاله » راح إلى معلمه لينقل إليه ما سمع .

عمل راوينا منشداً مستقلاً « بالعِدّه » بعد أن إنفصل عن بطانة معلمه ، فقد اتسعت له قاعدة المعجبين والمستمعين وبدأ يدعى ليحى الليالى وحده ، لكنه — وكما يقول — لم ينقطع عن معلمه حتى توفاه الله .

وهناك تشابه كبير فى ظروف النشأة التى ينمو فيها الاستعداد الفنى للمنشد المتميز (من أبناء الجيل الأول) ، والتى تتبلور فيها مقدرته الفنية وتصقل . ولدينا روايات متعددة فى هذا الخصوص كلها تؤكد هذا التشابه ، وتشير فى الوقت نفسه إلى أن تشابها فى تقنيات العمل الموسيقى — عند جيل المنشدين المعاصرين (الأكبر سنا) — يعود بلا شك إلى مدرسة واحدة فى النشأة وفى التعلم .

يقول أحد الرواة : إنه حفظ القرآن فى قريته بمحافظة البحيرة وهو صغير ، وكان يجوده بصوته الجميل ، ثم تعلق بعد ذلك بفن الإنشاد الذى كان يردده المنشدون على « التُّلت والعصا » (نقر العصا بالمسبحة) ، وقد أبهره فى ذلك منشد من المنطقة نفسها كان ذائع الصيت حينذاك . لقد استطاع الراوى — وهو فى الخامسة عشرة من عمره — كما يقول — أن يحفظ عن ظهر قلب العديد من القصص الدينى والمواويل والأغنيات القصيرة عن المنشدين الذين كانوا يترددون على قريته ، بل إنه كان يقطع المسافات الطويلة سيرا على قدميه ليستمع إلى منشده المفضل فى إحدى القرى البعيدة عن قريته ، وكان لتأثره بهذا المنشد إنه اشتهر بين زملائه فى المدرسة بتقليد طريقته فى الأداء ، كما اشتهر أيضا بمهارته فى تقليد من ذاع صيتهم من المنشدين فى ذلك الوقت . أما كيف احترف مهنة الإنشاد ، فهذا يعزى — كما يقول — إلى شجاعته وجرأته ، وإلى تمكنه من فنه وثقته فى نفسه وحب الناس لصوته وطريقته فى الأداء .

ومما لا شك فيه أن مقومات النشأة الفنية التقليدية من شأنها أن تخلق منشداً عارفا بأصول هذا الفن وبتقاليده (أمثال المنشدين الذين نقلنا عنهم بعض الروايات) ؛ أكثر مما تهيؤه مقومات الحياة الفنية المعاصرة التى أخذت منحى جديداً ، بحيث يبدو — مع ذلك — أن مقومات النشأة الفنية القديمة التى تؤسس قدرات المنشد ، لم تعد ذات تأثير كبير الآن إذا ما قيس ذلك بمدى فعالية الظروف الاجتماعية المعاصرة ، وإذا ما قيس بمدى تأثير الحياة الفنية المعاصرة على شخصية المنشدين المحدثين (الأصغر سنا) . ف
غياب الكثير من التقاليد الفنية والاجتماعية القديمة
الجيل الأكثر حداثة من المنشدين المعاصرين (الأ
سنا) بدا وكأن كل منشد منهم يشق لنفسه طريقا
خاصا به ومختلفا ، كما يبدو أن القاسم المشترك بين
المنشدين (الأصغر سنا) هو سرعة الاحتراف بعد
الشهرة . فالتعليم الدينى — الذى يضع المنشد منذ
على الطريق الصحيح التقليدى لم يعد ذو تأثير بالغ فى
الشخصية الفنية لدى هذا الجيل من المنشدين ، بل
عدد كبير من المنشدين لم يتلق هذا التعليم أصلاً ، بل
أن أعمار الكثير من المنشدين المحدثين الذين تقابلنا
تدل على أنهم لم يدركوا زمن الكتاب وتقاليد تحفيظ
منذ الصغر ، فمنهم من أتم التعليم الثانوى العام والأزهر
ومنهم من أتم التعليم فى المرحلة الاعدادية ، ومنهم من
يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية ، كما أن من بين
المنشدين أميون لم ينالوا أى قسط من التعليم بالمدارس

ولدى المنشدين المحدثين (الأصغر سنا) تلعب مجالات
أشباع الهواية — لهذا النوع من الغناء — دوراً كبيراً
فالحياة الفنية الشعبية — خاصة فى مجال الاحتراف —
اتسعت فى الزمن الحاضر وظهرت فيها براعات وتجديدات
كفيلة بإثارة تلك الهوايات الموسيقية لدى الأفراد .

يقول أحد الرواة (وهو منشد محترف لا يتجاوز عمره
الثلاثين عاما) : إنه تعلم بالمدرسة حتى نهاية المرحلة
الابتدائية ، وإن تعليمه الدينى متواضع ؛ إذ إنه لم يحفظ
من القرآن سوى بضع آيات كانت — كما يقول — « مقررة
عليه بالمدرسة » ، وإن علاقته بالناحية الدينية جاءت بعد
دخوله عالم الإنشاد وإنتمائه إلى الطريقة البيومية . ويقول
إنه ظل ينشد المواويل الدينية التى كان يحفظها عن
المنشدين المحترفين لأصدقائه ولمعارفه ؛ لكن بدايته
« بالكار » (أى بداية إنتمائه إلى فن الإنشاد) جاءت بعد أن
أنهى خدمته العسكرية . وقد كان يحرص على الذهاب إلى
الموالد والمناسبات الدينية الأخرى ليستمع إلى المنشدين
وكان معجبا بالكثير منهم ، لكن إعجابه بالشيخ الذى تعلم
عنه (وعمل معه فيما بعد) كان يفوق إعجابه بسائر
المنشدين . وقد دفعه هذا الإعجاب إلى أن يتعلق أكثر
بالإنشاد ؛ فقد رأى فى « قوالة » الشيخ المعلم ما كان يثير

إثارة كبيرة ، حتى أنه كان يتبعه إلى كل مكان كان ينشد فيه ، وحتى أصبح حافظا جيداً ومؤدياً مجوداً لكل ما كان ينشده الشيخ المعلم . ولما نشأت بينهما صداقة أعرب له عن رغبته الشديدة فى أن ينشد مثله أمام الجمهور ، فحقق له صديقه المعلم هذه الرغبة وألحقه معه بفرقته . ويقول الراوى : إنه كان ينشد للجمهور مقاطع قصيرة فى صيغة الموال فى بداية الأمر ، وشيئا فشيئا أخذ نصيبه من الأداء يتزايد حتى جاء وقت أسند فيه الشيخ المعلم إليه مسئولية إحياء إحدى الليالى وحده ، فذهب ومعه « العدة » (الفرقة) . وأحيا الليلة .

لقد كان تأثر الراوى بمعلمه يفوق تأثره بكل المنشدين الذين سمعهم فى السابق ، ومن ثم فقد ظل قرابة العام لا ينشد إلا ما حفظه عن صديقه ومعلمه ، كما كان يلتزم بطريقته فى الأداء أيضا ، ولم يكن له أن ينوع أو يغير فى محفوظه ، وفى طريقة أدائه إلا بعد ما أتيح له أن يستمع إلى المنشدين فى مولد السيد البدوى بطنطا . ويقول : إنه وجد من بين الصبيية الذين سمعهم من تأثر بأدائهم ، ومن آثاره محفوظهم . كما أثارته كيفية استخدامهم للآلات الموسيقية . ويقول : إنه استطاع أن ينقل عن أولئك المنشدين شيئا مما كانوا ينشدونه فى المولد ، فراح يردده إلى معلمه الذى أعجب به كثيرا — على حد قوله . وكان ذلك بمثابة الانتقال إلى مرحلة جديدة وبداية لاظهار تميزه واستقلاله عن معلمه فى المحفوظ وفى طرق الأداء .

المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح :

لايزال هناك من المنشدين المعاصرين — وخاصة من هم أكبر سنا — من يحفظ وينشد الموضوعات الدينية التى تعود إلى زمن المنشد القديم ، مثل : قصة الهجرة ، وزواج فاطمة الزهراء ، وفضلون العابد ، والغلام واليهودى وغيرها . لكن إنشاد هذه الموضوعات — فى الواقع — يتم فى إطار ضيق . أما الشائع الآن من موضوعات دينية فهو قصص دينى حديث ، وقد شاع منه قصص مثل : زين العابدين ، والملك الظالم ، وسالمه وسالم وغيرها . ويزعم بعض المنشدين الذين ينشدون هذا القصص أنه من تأليفهم . ويقول أحد الرواة من المنشدين الأكبر إنه بجانب قراءته للكتب الدينية ، فإنه يقرأ أيضا القصص القديم مثل قصة الخنساء ويأخذ منها فكرة ، أو على حد تعبيره « عبرة تصلح للغناء » ، ثم يصوغها فى زجل . ويقول : إن أكثر قصصه الذى ينشده أخذ فكرته من قراءته للكتب الإسلامية ، ومن الأحداث الواقعية المعاصرة التى يقرأها فى الجرائد ؛ خاصة الأحداث التى تنطوى على « عبر وحكم » . ويقول منشد آخر من الجيل نفسه : إنه ألف قصة زواج عائشة من الرسول ﷺ فى صيغة مختلفة عن التى سمعها وحفظها من المنشدين القدامى ، وإن الذى ألهمه هذه الصيغة هو خطيب المسجد ، فقد سمعه يخطب فى الناس يوم الجمعة ويذكر مقاطع من زواج الرسول ﷺ بعائشة ، وإنه انفعل بما قاله الخطيب ، وصاحبه هذا الانفعال حتى صاغ موضوع الخطبة فى عدد كبير من المقاطع الزجلية وراح ينشدها بعد ذلك للجمهور .

وعلى أية حال ، فإن المنشدين أصحاب هذه الروايات نالوا قسطا من التعليم يسّر لهم الإطلاع على القصص الدينى وسير الأنبياء ، فقد شاهدنا لدى أحدهم مكتبة دينية متواضعة ؛ لكنها تضم مؤلفات من هذا النوع الذى يغذى الاتجاه الفنى عند المنشد ، مثل : ديوان المنشدين لمحمد بن سرية ، واجزاء من سيرة النبى ﷺ لابن هشام ، ورياض الصالحين ، وكثير من الأحزاب والأوراد التى يستعين بها أبناء الطرق الصوفية فى الذكر ، ودواوين للمدائح النبوية وغيرها . هذا ويذكر راوى آخر من أبناء الجيل نفسه أن لديه هذه الكتب بعينها ولديه غيرها أيضا .

وهناك منشدون لا يزعمون أنهم يؤلفون القصص الذى ينشدونه ، وإنما يقولون إن ما ينشدونه حفظوه عمن سلف من مشائخ ومنشدين ، وإن بعضهم قد قرأ هذا القصص من الكتب ، وكل ما فعلوه إنهم قد غيروا فى بعض المقاطع لأسباب موسيقية .

وبجانب ذلك هناك منشدون يعتمدون على أفراد يؤلفون لهم هذا القصص الدينى الحديث ، وأن من أولئك المؤلفين من يقطن القاهرة ويأتيه المنشدون من محافظات مختلفة ليأخذوا منه القصص . ولهذا المؤلف قصص كثيرة مسجلة على أشرطة كاسيت تجارية بصوت منشدين كثيرين .

وهناك من المنشدين فريق كبير ، وخاصة المنشدين (الأصغر سنا) ، لا ينشدون القصص الدينى ، وإنما ينشدون الأغانى القصيرة والمواويل ، وهم لا ينشدونها إلا فى الذكر السلطانى .

وقد لوحظ أن منشدى القصص الدينى ، أو بالأحرى المنشدون الذين نالوا قسطاً من التعليم والتدريب وفق التقاليد القديمة ، يعرفون أيضاً أسلوب الأداء الخاص بإنشاد الذكر السلطانى ؛ لأن هذا الأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع أساليب يستخدمونها فى أداء القصة ، بينما لا يستطيع المنشدون (الأصغر سنا) أن ينشدوا خارج نطاق الذكر السلطانى . والواقع أن إنتماء الفريق الأول (الأكبر سنا) إلى مدرسة الإنشاد التى تعود إلى الزمن الماضى ، وإنتماء الفريق الثانى (الأصغر سنا) إلى التقاليد الحديثة (وهو الفارق الأساسى بينهما) ، أدى إلى وجود فارق فى التخصص بينهما . فالمنشدون الأكبر سنا ، والذين ينتمون — من حيث النشأة الفنية — إلى التقاليد القديمة ، لايزالون يعتمدون على القصص الدينى كأساس للعمل الموسيقى ، ويلجأون فى أدائه إلى إتباع أساليب متنوعة ، بينما تخصص المنشدون (الأصغر سنا) فى إنشاد الأغنيات القصيرة والمواويل فى مصاحبة الذكر ، ولا يلجأون إلا إلى الأساليب التى تبرز طابع الأغنية وطابع الموال . والجدير بالذكر أن تقليداً قديماً من شأنه أن يوسع نطاق المحفوظ الشعرى لايزال شائعاً حتى الآن ، منه الأغنيات الشرق عربية التى تشكل رصيداً مرغوبا فيه لدى جمهور الإنشاد . فمن المنشدين من يتخلل إنشاده بعض من المقاطع الغنائية لمشاهير المطربين ، من قبيل تطعيم المسار الغنائى بها . وهناك منشدون آخرون يخصصون جانباً من الحفل (وصلة) لإنشاد أغنية أو أكثر من الأغانى المحببة للجمهور لمشاهير المطربين والمطربات المعاصرين .

المحفوظ الموسيقى والتقنيات :

أما عن الكيفية التى يتم بها اكتساب الخبرة الموسيقية ، فليس هناك وسيلة منتظمة لاكتسابها ، وإنما لايزال الحماس لدى الأفراد الذين يهوون الغناء ، والذين لديهم الاستعداد الموسيقى ، يشكل الأساس الأول للمعرفة الموسيقية ، ومن ثم يسعى الفرد الهاوى أو المنشد المبتدىء إلى حيث ينشد المنشدون المحترفون ، فمتابعة المنشدين والاصغاء لأدائهم لغرض الحفظ من شأنه أن يزود الهاوى أو المنشد المبتدىء بذخيرة جيدة من الألحان ، ومن شأنه أيضاً أن يوقفه على طرق الأداء . كما أن سعيا تقليديا لحفظ الأغانى الشرق عربية لمشاهير المطربين وتقليد طريقتهم فى الأداء — لغرض تقديم هذه الأغانى للجمهور أحيانا — من شأنه أيضا أن ينمى القدرة الموسيقية لدى المنشد المبتدىء ويوقفه على تقاليد العمل الموسيقى الذى تتيحه تقنيات الموسيقا الشرق عربية .

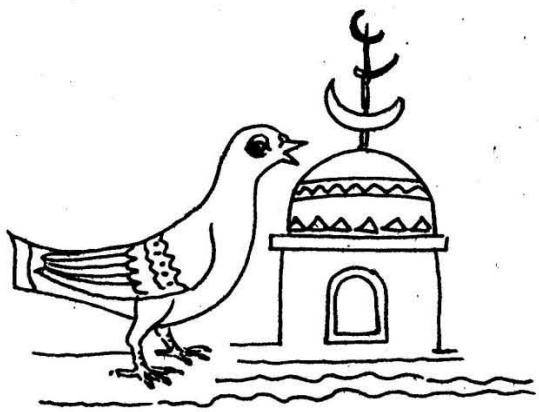
والمعتاد أن يبدأ الهاوى أو المنشد المبتدىء بحفظ الصيغ الغنائية القصيرة (الأغنية القصيرة والموال) بالألحان الخاصة بها ، وهى بداية لمعرفة الطرق والمداخل الموسيقية الخاصة بصيغة الأغنية الموزونة وبصيغة الموال الحر .

ومع أن الجهد الفردى الخاص فى المتابعة ، وفى التزود بالمعرفة من خلال الاصغاء للمنشدين المحترفين ، ومحاولة تقليدهم بعد ذلك ، يعد أمرا مهما وذا تأثير كبير فى تكوين الخبرة الموسيقية وتربيتها . مع أن ذلك كذلك فإنه لا غنى عن المعلم المباشر . فكثير من المنشدين المحدثين لم تتطور مهاراتهم الموسيقية فى هذا اللون من الغناء إلا من خلال عملهم كمساعدين للمنشدين الأكثر خبرة . وهناك تقليد لا يزال كثير من المنشدين المقتدرين يعتمدونه فى المهنة ، وهو اصطحاب منشد أو أكثر من المنشدين المبتدئين ليساعدوا المنشد الكبير فى إحياء الحفل ، وتختص المساعدة التى يقدمونها فى قيامهم بأداء وصلة أو وصلتين فى بداية الليلة (الحفل) وأثناء راحة المنشد الكبير . كما تأتى هذه المساعدة بمثابة التدريب ، بل هى تدريب بالفعل على الأداء ، وتدريب على تقاليد العمل ، وتدريب على مواجهة الجمهور .

. أما فيما يتعلق بنوع المعرفة الفنية وتقنياتها ، فالواقع أن حظ المنشد الجديد (وخاصة الأصغر سنا) فى هذه المعرفة أوفر من حظ نظيره المنشد القديم . فالكثير من المنشدين يستخدمون الآن المصطلحات والتسميات الحرفية المرتبطة بالموسيقا العربية ، وكثير منهم يدرك معانى هذه المصطلحات والتسميات ، وخاصة التى يتصل منها بصورة مباشرة بعملهم وبأدائهم . ونعنى بها المقامات الموسيقية ، حيث إتسع نطاق استخدام المنشدين لها الآن ، ولم تعد قاصرة على مقامى الراست والسيكاه فحسب . كذلك هناك من المنشدين المحدثين من لديهم تصور صحيح عن السلم الموسيقى وتكوين درجاته ، وقد ورد فى أحاديث بعض الرواة الذين التقينا بهم ألفاظ مثل « مزيكا » و « ريتم » و « رمبا »

« إيقاع رومبا » و « دارج » و « الصعيدى » و « الواحدة والنص » و « المعمودى » « أسماء إيقاعات » و « النوتة الموسيقية » و « بروفا » و « جواب سيكاه » و « جواب راست »...إلخ. وأغلب أولئك المنشدين لديهم فهم سليم إلى حد كبير لمعانى هذه الألفاظ والتسميات ولاستخداماتها أيضا .

كما اتسع نطاق معرفة التقنيات الموسيقية الشرق عربية لدى كثير من المنشدين ، وخاصة فيما يتعلق بالمقامات ونظام التحويلات أو الانتقالات المقامية وكيفية الاستفادة منها فى العمل الموسيقى . ولأن نشاط المنشد الجديد لم يعد محصورا فى إطار الليالى والحفلات والعازفين التقليديين ، وتجاوز ذلك إلى التعامل مع مجالات التسجيل التليفزيونى والتسجيل الصوتى التجارى (الكاسيت) ، فقد أدى ذلك إلى زيادة خبرة المنشد ، وكثرت معارفه بهذا المجال الذى لم يطرقه من قبل ، فتراه يتحدث عن هذا المجال مستخدما عبارات مثل : « نسبة التوزيع » و « التسجيل الاستيريو » و « المصنفات الفنية » و « الرقابة على المصنفات الفنية » .. إلخ .



التحاور الفنى مع التراث

د . نبيلة إبراهيم

عندما يكون مخزون الفنان من التراث الشعبى كبيراً وراسخاً ، تظل علاقة الفنان الحميمة والقديمة بالزمان والمكان حية نابضة ، بحيث لا تكف الذكريات القديمة عن أن تطفو على السطح بين الحين والآخر حاملة معها نصوصاً متنوعة من هذا التراث .

وعندما يصل الفنان إلى حالة المعاناة ساعة الإبداع بحثاً عن الشكل الذى يمكنه من التعبير عن وجوده وهويته ، فإنه يجد ملاذه فى هذا التراث الذى يحفظه ويستوعبه ، سواء كان هذا التراث كياناً من الرؤى الكونية التى تربط الإنسان الشعبى بعالمه الحسى وغير الحسى فى مفهوم موحد ، أم كان شكلاً من أشكال النصوص المحفوظة .

ولعل هذا يؤكد لنا قيمة اختزان الفنان لمواد التراث أيا كان مجال إبداع هذا الفنان ؛ فهذا التراث يكون معينا ثريا لا ينضب بالنسبة له ، وهو يعيد تشكيله كلما ألح عليه تذكره له ، وهذا ما نعنيه بالتحاور الفنى مع التراث .

ويعد الكاتب سعيد الكفراوى الذى قدم للقارىء العربى حتى الآن ست مجموعات من القصة القصيرة ، من أصدق من نسجوا من تراثهم قصصا تحمل عبق القرية المصرية ، وقدموا شخوصها من كل صنف مفسحين لها المجال للتعبير عن رؤاها الكونية الخاصة بها . والكاتب يبرع فى النهاية فى أحداث التداخل بين النص الشعبى بالمعنى الواسع ، أعنى النص اللغوى وغير اللغوى ، والرؤية الفردية ، بحيث يجعل لكل حيزه المستقل فى النص ، وأحقيته فى التمسك بكيانه ووجوده . وعلى الرغم من هذه الاستقلالية ، ينفتح المجال ، وفقاً لنظام فنى يرسمه الكاتب ، لكلا النصين لأن يتداخل أحدهما فى الآخر بحيث يتولد منهما معاً نصا موحدا ذا بعدين ، بعد شعبى وبعد فردى . وهذا النص الجديد المولد من النص القديم يعد بدون شك عامل إثراء لنصوصنا الشعبية ؛ فهو فضلاً عن أنه يقدمها فى ثوب جديد ، يجعلها حية نابضة فى ضمير القارىء على الدوام .

ونحاول الآن أن نقدم قصة للكاتب ، وهى القصة التى تحمل عنوان « الجمل ياعبد المولى الجمل » وترد ضمن المجموعة القصصية التى تحمل عنوان (ستر العورة — مختارات فصول ٦٣) ، لنرى إلى أى حد يثبت النص الشعبى وجوده ويؤكد كيانه ، وإلى أى حد يتحاور معه القصاص على هذا الأساس ، وإن وقف منه موقفاً متحديا برؤيته الفردية الجديدة .

وتبرز القصة معتقداً شعبياً متأصلاً فى البيئة الشعبية المصرية ، وهو علاقة الحلم بالواقع . وتؤكد العبارة الشعبية المحفوظة : « خير ، اللهم اجعله خير » ، وهى العبارة التى

ينطق بها رائى الحلم عندما يستيقظ من رؤيته ، تؤكد هذه العلاقة وتثبتها .

وتدور قصة « الجمل ياعبد المولى الجمل » بين الواقع والحلم . وتبدأ أحداث القصة بكلمتين يفرد لهما الكاتب سطراً وهما : « فى الحلم » . وهو يريد بذلك أن ينبهنا إلى أن ما حدث فى بداية الأمر كان حلما . وهو يعود ويكرر الجار والمجرور « فى الحلم » بين الحين والآخر ، وكأنه يخشى أن ينسى القارىء فى زحمة الأحداث وتداخل الأصوات ، أن ما حدث كان حلماً .

والقصة يحكيها الراوى صاحب الحلم بضمير المتكلم . وقد تتدخل أنا القاص بسردها فتحكى عنه بضمير الغائب . وفى أثناء ذلك تتداخل الأصوات المتحاورة مغذية بذلك تعدد الأصوات فى القصة .

ويحكى الراوى عن حلمه الذى رأى فيه الجمل مقبلاً نحوه فيقول : « لم أستطع أن أقاومهما (أى منظر عينى الجمل الواسعتين) وهربت من خوفى ، أستر عينى حتى لا أرى ما أرى » ثم يستمر فى وصف هول ما رآه ، فيقول : « يطلبنى ويجد فى أثرى مهولاً بأخفافه الأربعة التى تنطبع على تراب السكة.. وكلما نظرت ناحيته اضطرب قلبى وفارقتنى أمانى . يخرج من بين الشجر ويقصدنى ، وأنا مقيد فوق ظهر الأتان التى حرنت ورفضت السير . أسمع بقاليله كالطبلة فى الظهر الأحمر » . ثم قال فى نفسه : « جمل الدار هو جمل الدار ... ونادى : الحقونى ، جمل الدار حيموتنى » .

ويصحو عبد المولى من نومه بنصف إفاقة ، وكأن تحقق الرؤيا فى الواقع أصبح قاب قوسين أو أدنى . « انتبه عبد المولى من نومه على لحظة من يقظة ، تلك اليقظة التى نصفها نوم ونصفها إدراك . كان لزاما عليه أن يعود من لحظة الإفاقة التى نصفها إدراك ونصفها نوم ليرى ذا الأخفاف والسنام العالى يأتى نحوه بقوة وانتظام » .

ومرة أخرى يراوده الحلم الذى يحكى كذلك مناوبة بين البطل الذى يحكى بضمير المتكلم ، وأنا القاص الذى يحكى عنه بضمير الغائب : « سمع فى البعيد ــ فى الحلم ــ صوت الآذان يأتى من جامع أبو حسين فاندفع ناحيته ، انزلقت قدمه فهوى مستنداً على يده ، لهاث الجمل فى قفاه ، وخطوه لم يعد يفصله عن المطارد إلا أشبار . فوجىء بسيدى أبو حسين بنفسه يقف على باب مسجده ، سيدى أبو حسين ؟! قالها ملهوفا ممدود اليد كالمحتاج ، يتجلى فى جبة من الجوخ الأزرق وعلى رأسه عمامة هائلة ملفوفة بشال أخضر فى لون الزرع ، تحيط وجهه لحية طويلة من هيبة بيضاء . الحقنى ياموﻻنا .. الجمل حيموتنى ، ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى راح روعى . وعندما نظرت تجاه الجمل وجدته يقف مكانه ، لحظة أن أشار له مولاى : مكانك ياجمل ! وقف الجمل مكانه وعيط » .

إن النص السابق للحلم الثانى المتكرر عن الجمل ، يستكمل المعتقد الشعبى الذى يجد حلاً لمشكلاته بزحزحتها إلى اللا محدود ، فعندما تعقدت المشكلة بين عبد المولى والجمل ، كان الحل أن يستعين بالقدرة الغيبية لتحل مشكلته . وليس جامع أبو حسين الذى يمثل معلماً فى القرية مجرد جامع ، بل إنه يحتوى على ضريح سيدى أبى حسين الذى يشارك الناس ، من داخل القبر ، حياتهم وحل مشكلاتهم . ولهذا فإن عبد المولى عندما رأى الجمل يدنو منه ليؤذيه ، استعاذ بالولى الذى هب من قبره وجاء لنجدته مرتديا رداء الولاية حتى تكتمل هيبته . وتفصح اللغة عن لهفة الراوى بمقابلة الولى طالباً منه النجدة عندما تقول : « سيدى أبو حسين ؟ قالها ملهوفا ممدود اليد كالمحتاج » . ثم تشير اللغة إلى راحته النفسية عندما رمى بالمشكلة إلى الولىّ ليحلها فتقول : « ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى ، راح روعى » .

هناك علاقة إذن بين الولى والجمل ، وتستمر القصة فى الإفصاح عن هذه العلاقة ، عندما فسرت الأم لابنها حلمه المروع وقالت : « عليك نذر ، والجمل فى الحلم شيخ » ، وأكدت النسوة ، صديقات سكينة الأم ، هذا التأويل مع زحزحة النذر إلى الأب بدلاً من الابن . قلن لها : « أبو عبد المولى عليه نذر كبير ، والرجل بطنه واسعة وياكل مال النبى » .

وهنا يدخل الأب طرفا فى هذه القضية ؛ فالأب « بطنه واسعة » ، وهو تعبير شعبى يدمغ الإنسان الذى يسمح لنفسه بأكل المال الحرام . والأب ، بهذا الفعل ، خارج عن الجماعة التى يستحل أكل مالها بالباطل . وعندما تنفصم العلاقة بين الإنسان وجماعته ، تنفصم بالضرورة بينه وبين ما هو دينى ؛ فأبو عبد المولى عليه نذر للولىّ تكفيراً عن ذنوبه وهو لا يريد أن يوفيه ، وأنه بذلك تسبب فى إيذاء ابنه على

نحو غير مباشر ، وهو بهذا يمثل عدوا لابنه بقدر ما هو عدو للجماعة . وقد أفصح عبد المولى نفسه عن هذا التأويل للصبية عندما قال لهم : « الجمل عدو » .

إن الجمل فى المعتقد الشعبى يسمو إلى درجة الرمز الكونى ؛ فهو حيوان له هيبته ، وهو يتمتع بقيمة حسية ومعنوية فى حياة الجماعة . إنه رمز للصبر والقدرة على التحمل فى جلال ونبل . ولكن الصبر والتحمل لديه لهما حدودهما . وعند تخطى هذه الحدود يصبح الجمل عدوا لصاحبه ، وقد يقتله . ويبدو أن الشيخ الولى الطيب المهيمن على قيم الجماعة قد جاوز صبره على عبد المولى الحد ، فقرر إيذاءه . على أنه لو كان قد ظهر الجمل فى الرؤيا للأب وأفزعه ، لما كان الأب ليرعوى ؛ فقد صلب عوده على الشر . ولهذا فقد ظهر للإبن اللين العود بدافع إيذاء الأب فى ابنه . على أن الأب قرر أن يتحدى الجمل ، فقال له فى بداية الأمر : « إياك تظن نفسك شيخ ، وإلى متى ستعاود ولدى بالفزعة ؟ خف عن ابنى ولا تزد فى همى » .

ثم قرر بعد ذلك أن يتحداه بصحبة ابنه : « الصبح سرح (عبد المولى) مع أبيه . أخذه الرجل حتى مناخ الجمل وقال له : انظر ياعبد المولى ، جمل لا يؤذى . حاول هو الاقتراب ، ولكنه خاف . ولم يرد أبوه أن يضغط عليه ، وتركه وذهب إلى ذيل الأرض البعيد .. وكان عبد المولى يلهث مكروش النفس وقلبه يدق بصدره ؛ يحدق فى الفراغ الممتد أمامه ، ويشعر بتلك المصيبة التى تطارده .

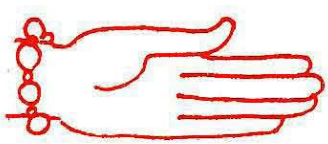
ثم يحدث الالتفات البلاغى عندما يتحول عبد المولى من ضمير الغائب الذى يتحدث عنه إلى حضور كامل يتحدث بضمير المتكلم ؛ إذ شاء الكاتب أن ينهى القصة بهذا الحضور الكامل لصاحب المشكلة .

فقد استصرخ عبد المولى أباه إثر محاولته لمواجهة الجمل قائلاً : « الحقنى يا أبى ! الجمل .. الجمل .. وصاح الأب .. الخزام .. شد الخزام ياعبد المولى واثبت مكانك . ووقفت ينتفض قلبى .. وكلما اقترب منى ، تحدر منى البول ؛ إلاّ أننى شعرت بشىء لا أعرفه يتصاعد من قلبى إلى يدى وجعلنى أهتف : العمر واحد والرب واحد قابلت الجمل ، هدفى الخزام الذى قبضت عليه . شددت بكل عزم الخائفين رجع الهجين بظهره فجذبته لقدام . ناضل الجمل وشرع يرفع رأسه يريد سحبى ، إلا أن أنشوطة النار وضربات يدى جعلته يذعن وينعر » .

وبهذا تنتهى القصة بعد أن حولتنا بهذه النهاية من الرصد الدقيق لموروث شعبى بأبعاده الأسطورية والاجتماعية والنفسية ، إلى معالجة المشكلة نفسيا على نحو يمكن أن يرقى بها إلى مستوى التحليل النفسى والعلاج النفسى . وكأن الأب أراد أن يقول للإبن بتحديه الجمل : لا علاقة للجمل بالشيخ أو النذر أو العدو . إن المشكلة لا تتمثل فى الجمل ، بل فى إسقاط خوفك الداخلى على الجمل ، ولابد من مواجهة الجمل وتحديه حتى يذعن لك .

على أننا إذا عدنا إلى بداية القصة ، فوجئنا بجملة تستحق الوقوف عندها . وهذه الجملة قالها عبد المولى نفسه فى الحلم وهو فى حالة الفزع الشديد من الجمل ، لقد قال : « جمل الدار هوّ جمل الدار » . ثم أطلق صرخة مدوية إثر ذلك وقال : « الحقونى جمل الدار حيموتنى » . ويعنى هذا أن جمل الدار وحده دون سائر الجمال هو الذى كان يخيفه . فإذا ربطنا بين تعبير جمل الدار والفكر الشعبى الذى يربط بين سيد الدار والجمل ، بدليل أن المرأة الريفية عندما تبكى زوجها المتوفى تصرخ قائلة : « ياجملى » ، فإننا نعود لنرى أن الخوف اللا شعورى الكامن فى نفس عبد المولى ، كان من أبيه ، فالعقدة النفسية عنده كانت عقدة الأب . فإذا كان الأب قد ساعده على أن ينتزع من داخله خوفه من الجمل ، فإنه يكون قد ساعده على أن يشفى من عقدة الأب .

وبهذا يكون الكاتب قد نجح فى قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش فى قلب الموروث الشعبى بأبعاده الأسطورية والدينية المتجذرة فى ضمير الشعب ، فأثبت بذلك شدة إنتمائه للتراث الشعبى ، ومرة أخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناص وهو تحريك النص الشعبى إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن تكن هذه الدلالة الجديدة ، تحمل ضمنيا خلق موقف جدلى مع المعتقد الشعبى ينتهى إلى معارضته .



أفراح الختان فى اليمن

دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى*

د. طلعت عبد العزيز أبو العزم

الختان هو موضع القطع من الذكر والأنثى ، فيقال « ختن الصبى ختنا وختانا وختانة قطع قلفته ، فهو مختون ، ويقال أيضا : ختن الصبية وهو وهى ختن »[١] . ومن العجيب أن العرب تستخدم كلمتى « أغرل وأقلف » للدلالة على العام المخصب[٢] .

والختان من سنن الفطرة التى أوصى بها الرسول ﷺ « اقتداء بهدى أبينا إبراهيم عليه السلام ، وكفانا بهذا فضلاً وشرفا »[٣] . فعن أبى هريرة رضى الله عنه عن رسول الله ﷺ أنه قال : « الفطرة خمس : الاختتان والاستحداد وقص الشارب ، وتقليم الأظفار ، ونتف الإبط »[٤] . وكذلك يعد الختان سنة للرجال ومكرمة للنساء[٥] .

وفى المجتمعات العربية والإسلامية يعد الختان واجبا دينيا واجتماعيا على الأب أو الولى « ففيه إقامة لشعائر إسلامية وإحياء لها ، وهو مناسبة اجتماعية تتيح اجتماع الأسرة والأقارب والأرحام والجيران ، وإقامة أسباب الألفة والمودة بين المسلمين »[٦] . ورغم أن فى الختان استغناء عن جزء خلقه الله فى بدن الإنسان ، لكن لهذا الاستغناء فائدة دينية وبدنية « فهو يربى فى الإنسان إرادة التضحية إعترافا بعبودية الإنسان لربه الذى خلق فيه هذه الأعضاء ، وكذلك فهو طهارة ونظافة للإنسان من أجل إقامة شعائر دينه »[٧] .

وللختان موعدان : الأول فى اليوم السابع لميلاد الطفل ، وفيه اقتداء بأمر الرسول الكريم ، فعن على بن أبى طالب رضى الله عنه أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « اختنوا أولادكم يوم السابع ، فإنه أطهر وأسرع نباتا للحم »[٨] . ومن سنن النبى عليه السلام ذبح شاتين للولد يوم ختانه ، وذبح شاة واحدة للبنت[٩] . أما الموعد الثانى للختان فيتم فى السنة السابعة من عمر الطفل .

وتهتم الأسرة العربية فى اليمن بختان الذكور ، والشائع هناك ختان الطفل الذكر فقط فى اليوم السابع لمولده ، وبعد اليوم السابع يتم الاحتفال بهذه المناسبة بصورة محدودة ، ـــ وإن كانت مكلفة ـــ فتحضر النساء بعد الظهر لتهنئة الأم وللسمر . ومن مظاهر الاحتفال بهذا النوع من الختان « قراءة القرآن الكريم وإنشاد القصائد . وتستمر الأم الوالدة فى استقبال وفود المهنئات ـــ فى حجرة الولادة ـــ

* جمع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء باليمن من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢ .

إلى اليوم الأربعين . وقد تتكلف الولادة أكثر مما يتكلفه الزواج من نفقات ، ولذلك يقال فى الأمثال الدارجة فى اليمن : (عرسان ولا ولاد) ، أى أن نفقات حفلات الزواج أهون من نفقات ولادة واحدة »[١٠] .

ويحظى ختان الطفل فى اليمن ــ فى السنة السابعة من عمره ــ باستعداد خاص من الأسرة ومظاهر متعددة للتعبير عن الفرحة بهذه المناسبة الدينية والاجتماعية . كما تختلف أفراح الختان فى اليمن من مكان إلى مكان ، حسب المكانة الاجتماعية للأسرة وقدرتها المادية فى البلدة أو القرية . ونظرا لأن هذه الدراسة قد أجريت على حفل ختان فى بلدة (عَبْس ثَواب) التابعة للواء حجة باليمن ، فسوف نصف أفراح الختان كما تحدث بهذه البلدة . وتقع (عبس ثواب) ــ وهى بلدة ريفية ــ شمال مدينة الحديدة بمسافة ١٢٥ كيلو مترا ، وعدد سكانها حوالى عشرة آلاف نسمة وتتبعها كثير من القرى ، ويعمل معظم سكانها فى الزراعة والرعى ، وتتشابه عادات الختان وأفراحه ــ فى هذه البلدة ــ بمثيلتها فى قرى ساحل تهامة باليمن .

يبدأ الأب فى الاستعداد لهذه المناسبة بادخار الأموال اللازمة لتغطية نفقات الختان وأفراحه ، مثل شراء الكباش التى تذبح لإعداد الولائم للضيوف والمهنئين ، ودفع أجور فرقة الطبالين والمنشد أو المنشدين ، وكذلك أجور الراقصين لبعض أنواع من الرقص الشعبى ، فضلاً عن شراء كميات كبيرة من القات الذى أصبح مضغه وتخزينه من العادات الاجتماعية الخاصة المنتشرة لدى معظم أفراد الشعب اليمنى[١١] . وكذلك شراء أشجار الدخان ، والفحم وإعداد المدائع (الشيش أو النارجيلات) حيث يتم تدخين « المدائع » مع تخزين القات ، سواء من الرجال أو النساء ، وكذلك شراء المياه الطبيعية[١٢] ، ونوع آخر من المياه الغازية يرتشف مع تخزين القات ومضغه .

وقبل الختان بيومين يتفق الأب مع أصحاب الطبول ، وهم فرقة الطبالين الذين يقومون بالضرب على الطبول طوال يومى الختان ، وكذلك يتفق الأب مع نشاد (منشد شعبى) أو شاعر شعبى من الذين يجيدون إنشاد الأغانى الشعبية فى الأفراح والمناسبات الاجتماعية .

وتشغل أفراح الختان فى اليمن ــ خاصة فى البلاد الريفية ــ يومين ، يسمى اليوم الأول بيوم الغُسْل ، وهو اليوم السابق ليوم الختان . وتبدأ مظاهر الفرح فى هذا اليوم بعد صلاة العصر مباشرة ، حيث تبدأ فرقة الطبالين فى الضرب على الدفوف والطبول أمام منزل الأسرة التى تحتفل بختان طفلها (انظر الصورتين رقمى ١ ، ٢) . وتتكون هذه الفرقة ــ فى حدها الأدنى ــ من أربعة رجال : اثنين للضرب على الدفوف ، واثنين للضرب على الطبول . وتتراوح أجرة هذه الفرقة ما بين الألف والألف وخمسمائة ريال يمنى .

بمجرد سماع صوت الطبول والدفوف يتجاوب أهل البلدة أو القرية والجيران بالحضور إلى منزل الأسرة . وللنساء مكان خاص بهن فى المنزل ، حيث يتوافدن إليه ويجتمعن مع الأم ويتولين أولى مهمة لهن فى هذا اليوم ، وهى غسل رأس الولد المراد ختانه ، ثم غسل بقية جسمه .

ويعد سرير خشبى خاص لعملية الغسل ، حيث يجلس عليه الولد ، وتقوم الأم مع أقاربها من النساء ــ وتساعدهن جارية « صبية » ــ بغسل رأس الولد فى صحن واسع بثمر النبق الجاف بعد طحنه[١٣] ، ثم بالماء والصابون . ومع بداية غسل رأس الولد يستفتح بقراءة القرآن الكريم ، فتقرأ الفاتحة وسور الإخلاص والفلق والناس ، وبعد ذلك ترتفع الزغاريد من النساء ويهلل الرجال ويكبرون . وقد يطلق بعضهم ــ أمام منزل الأسرة ــ (الطماش) وهى الأعيرة النارية من البنادق الآلية أو المسدسات ابتهاجا وتعبيرا عن الفرحة بهذه المناسبة .

وبعد الغسل تقوم النساء بإهداء الولد مالا يسميه اليمنيون (النقط) ، ويقدم إليه من النساء فقط يوم الغسل فى هيئة أوراق نقدية مفردة (فكة) وليست مجمدة ، أى تقدم إليه كل واحدة من النساء هديتها من المال ريالات مفردة (من عشرين إلى مائة ريال مثلاً) . أما النقط للرجال فلا يتم إلا بعد الختان . وعملية نقط النساء للولد عجيبة حقا ، فبعد غسل رأس الصبى وبقية جسمه يظل جالسا على سرير الغسل ، ثم تتوافد النساء عليه ، وتضع المرأة الريال إثر الريال على رأسه المغسول ، ثم تتناوله وتضعه فى الصحن الذى غُسل فيه رأسُ الولد . وبعد أن ينتهى جميع النساء من نقط الولد ، تجمع الجارية الريالات كلها من الصحن وتسلمها لأم الولد ، وعندئذ يُتوقف ضرب الدفوف والطبول .

وبعد الغسل والنقط يرتدى الولد زيا خاصا بالختان ، ويقوم والده بإلباسه هذا الزى ويسمى فى اليمن (بدلة)

ويتكون من :

١ — الكوفية : وهى طربوش مصنوع من جدائل الخيزران ، ويلبسه الولد فوق رأسه .

٢ — القميص الأبيض : ويسميه اليمنيون (شميز) .

٣ — الخلق الأبيض : وهو ثوب من القماش الأبيض ، وغالبا ما يصنع من القطن ، ويلف به جسم الولد من وسطه حتى قدميه .

٤ — الجنبية : وهى خنجر له غمد (جراب) وحزام من الجلد يربط حول وسط الصبى فوق القميص والخلق .

٥ — الشال : وهو قطعة من القماش القطنى الأبيض الخفيف ، يلف حول رأس الصبى فوق الجبهة والكوفية .

٦ — الفل القريشى[١٤] حيث ينظم منه عقد طويل تُلَفُّ به رأسُ الصبى فوق الشال (أنظر بدلة الختان صورة رقم ٣) .

وبعد الإنتهاء من لبس بدلة الختان يكون قد تم الاستعداد لعملية أخرى تسمى « العِرْضَة » .

العرضة : هى زفة الختان حيث يخرج الطفل من بيته تصاحبه فرقة الطبالين وأبوه وأقاربه وجمع غفير من الناس ، رجالاً وأطفالاً فقط دون النساء . ويذهب الجميع — والطبول تدق — إلى مسافة بعيدة حيث توجد ساحة واسعة من الأرض تتسع لجموع الناس ، وعند خروج الولد من البيت ينزع الجنبية (الخنجر) من غمدها ويمسكها فى يده اليمنى ، ثم يرفعها بمحاذاة رأسه محركا إياها للأمام وللخلف . وتصاحب العرضة فى الساحة الواسعة رقصة شعبية يمنية تسمى « التبريش » (انظر الصورة رقم ٤) حيث يصطف الرجال والشباب ومعهم الأطفال صفا واحدا ، وتنعقد أذرعتهم فى بعضهم البعض ، فكل شخص تنعقد ذراعاه فى ذراعى جاريه يمينا وشمالاً ، ثم يحركون أرجلهم على الأرض بطريقة إيقاعية منتظمة مع دقات الطبول . وتستمر العرضة إلى ما قبل صلاة المغرب ، وحينئذ تتوقف الطبول لتبدأ عملية خاصة بالطبالين تسمى « التحميس » .

والتحميس هو تدفئة جلود الطبول والدفوف بالنار ، فتشعل لذلك كومة من الحطب والخشب ، وتقرب الأسطح الجلدية للطبول والدفوف من النار ، وحينما تصل حرارة النار إليها تشتد جلودها وتتماسك ، ويصبح صوت الضرب عليها قويا . ثم تواصل فرقة الطبالين الضرب على الدفوف والطبول وهى تزف الولد فى طريقه مرة أخرى إلى بيته . وهناك يستقبل بزغاريد النساء وتنتهى العرضة وقت المغرب . وبعد الوصول إلى البيت ينصرف الضيوف ماعدا فرقة الطبالين حيث يقدم طعام العشاء إليهم ، ويخزنون القات إلى وقت صلاة العشاء .

وبعد صلاة العشاء تدق الطبول والدفوف مرة أخرى إيذانا ببداية مرحلة أخرى من مراحل أفراح الختان تسمى « السارية »[١٥] ، وهى سير فرقة الطبالين ليلاً إلى الساحة الواسعة بالبلدة أو القرية ، تصحبها أعداد غفيرة من أهل البلدة ، رجالاً وشبابا فقط دون النساء ، وفى هذه الحالة ليس من المهم حضور الولد ، بل يجب أن يخلد للنوم استعدادا لليوم التالى وهو يوم الختان « القطع » .

وعند الوصول إلى الساحة تكون أعداد الناس قد تزايدت للمشاركة فى أفراح السارية حيث تؤدى أنواع مختلفة من اللعب والرقص الشعبى اليمنى ، مثل رقصة الشرجى ، والمخدمى ولعبة السيف ، ولعبة الجدبى ، والرقصة التهامية ، وإنشاد الأغانى الشعبية . ويستمر الضرب على الطبول والرقص والغناء إلى ما قبل صلاة الفجر .

لعبة السيف :

يشترك فى هذه اللعبة الشعبية اثنان أو أكثر من اللاعبين ، ويؤديها الشباب من الرجال أكثر من الشيوخ ، فهى تحتاج إلى خفة ومهارة ونشاط وسرعة حركة . ويمسك كل لاعب فى يده بالجنبية (الخنجر) ويلوح بها ويقفز عاليا فى الهواء ثم يهبط إلى الأرض ، مؤديا حركات سريعة فى خفة ورشاقة . ويعبر الحاضرون — الذين يصطفون فى دائرة — عن اعجابهم بالصيحات الحماسية والتصفيق وكذلك بالمشاركة فى أداء هذه اللعبة الشعبية (انظر الصورة رقم ٥) .

لعبة الجِدَبى :

وهذه اللعبة ينحصر إتقانها فى عدة أشخاص فى كل منطقة ، فلا يجيدها سوى أشخاص قليلين ، بل إن بعض من يجيدها يتخذها وسيلة للارتزاق والتكسب ، حيث يشارك بها

فى المناسبات الاجتماعية مثل أفراح الزواج ، والختان . وتؤدى هذه اللعبة حيث يقف الرجال والشباب مصطفين فى دائرة ، ويدخل اللاعب وسط هذه الدائرة مرتديا الفوطة اليمنية ، فوقها الشميز ، ثم يعرى بطنه ، ويجرى ممسكا فى يده سكينا حادة ، ثم تقرع الطبول ، فيجرى اللاعب داخل الدائرة بسرعة ، ويزداد إيقاع الطبول ، فيعود اللاعب مسرعا ويطوف على المشاهدين مرة أو اثنتين أو ثلاث مرات ، ويرفع السكين عاليا ثم يهبط بها فجأة ضاربا بها بطنه وكأنه يطعن نفسه ، وبالطبع لا تسيل منه أية دماء ، فهى لعبة مهارة حركية تشبه ألعاب الحواة فى مصر . ويصفق الحاضرون ويصيحون مستحسنين أداءه ، طالبين منه إعادة اللعبة ، وضرب بطنه بالسكين مرة أخرى ، ويلقون إليه بالريالات تعبيرا عن استحسانهم لأدائه . ومن أشهر الرجال الذين يؤدون هذه اللعبة بمهارة فى بلدة (عَبْس ثَواب) باليمن رجل عجوز يسمى (عبد الله العلوانى)(أنظر الصورة رقم ٦) .

ومن أشهر الرقصات الشعبية التى يحبها اليمنيون ، وتؤدى كثيرا فى ليلة السارية رقصة تسمى رقصة المطوَّلى .

رقصة المُطَوَّلى :

هى أحدى الرقصات الشعبية المنتشرة فى منطقة تهامة باليمن[١٦] ويرقصها الرجال والشباب والأطفال ، كما ترقصها النساء فى رقصات خاصة بهن . ويقال إن المرأة اليمنية تلام إذا حضرت حفلاً ولم تشارك فى هذه الرقصة . ويقال كذلك إن الموطن الأصلى لهذه الرقصة هو منطقة (وادى مور)[١٧] ، وتقع فى لواء الحديدة ، وتتبع ناحية الزهرة . ويعتمد أهل هذه المنطقة على الزراعة والرعى ، كما يقال إن أهل هذه الرقصة الحقيقيين هم أهالى قرية (العَبَدَة) فى منطقة وادى مور .

وتؤدى رقصة المطولى فى كثير من المناسبات الاجتماعية فى اليمن ، خاصة فى الزواج والختان والأعياد . ففى الزواج تؤدى فى المنزل الذى يقام فيه الفرح بصورة جماعية ، أما فى الختان فأكثر من يرقصها الرجال ، وقد تشترك فى أدائها النساء والأطفال ، ولكن بصورة قليلة . كما يؤديها الرجال فى الأعياد ، خاصة فى صباح يوم العيد وعصره ، وتؤدى هذه الرقصة كذلك فى مناسبة قدوم ضيوف أو زائرين أعزاء .

وتسمى هذه الرقصة بالمطولى لأنها تستغرق وقتا طويلاً فى أدائها . ومع هذا فإن من يشارك فيها لا يشعر بالملل أو السأم أبداً من طولها ، وأغلب الشعب اليمنى يجيد هذه الرقصة ويحبها . ولهذه الرقصة اسمان آخران هما الحَقْفَةُ والبَراشَة . وبالرغم من أن موطن هذه الرقصة هو (وادى مور) لكنها سرعان ما انتشرت فى مناطق زبيد والزيدية والحديدة ومعظم مناطق تهامة باليمن ، بل إنها انتشرت خارج اليمن فى منطقتى جيزان وأبى عريش وبعض مناطق عسير بالمملكة العربية السعودية عن طريق اليمنيين الذين هاجروا إلى هذه المناطق أو استقروا فيها . ويُعد انتشار رقصة المطولى فى هذه المناطق تعبيراً عن أن التراث الشعبى اليمنى متحرك مع أبنائه أينما يرتحلون ويقيمون .

والعجيب فى هذه الرقصة حقا — بل وفى كثير من الرقصات الشعبية اليمنية — أن من يُدعى للمشاركة فيها وليس له دراية سابقة بها ، سرعان ما يستجيب لنداء الجماعة ويؤديها بطريقة عفوية تلقائية . ولعل هذا يمكن تفسيره بأن الرقص الشعبى فى اليمن سلوك اجتماعى يمارسه الفرد وجماعته التى ينتمى إليها فى مناسباتهم الاجتماعية التى يحتفلون بها .

كذلك فإن رقصة المطولى تؤدى بمصاحبة الغناء وإنشاد الشعر الشعبى ، وباستخدام العود وإيقاع أنواع مختلفة من الطبول . ومن أهم هذه الطبول وأشهرها :

١ — الزِّير :

ويعد من أشهر الطبول التى يكثر استخدامها فى إيقاع الرقصات الشعبية فى اليمن ، ويصنع الزير من الخشب المقوى ، وسطحه من جلد الأغنام أو الأبقار أو الابل ، وينتهى بفجوة واسعة غير مغطاة بأى شىء لتسمح بمرور الصوت عبر الهواء . ويثبت الزير فى وسط (النقار) وهو الرجل الذى يتولى الضرب عليه ودقه بيديه بواسطة حبل من الليف المجدول أو حزام من الجلد . (انظر الرسم) .

٢ — الزُّلَفَة :

وهى تحتل المرتبة الثانية بين الطبول التى تستخدم فى إيقاع الرقصات الشعبية فى اليمن ، وتصنع من نفس

مكونات الزير ، لكن جسمها الخشبى أطول من الزير وأدق (رفيعة) . فالزير بالنسبة للزلفة قصير وعريض فى جسمه الخشبى . وكذلك تنتهى الزلفة بفجوة فى آخرها تسمح بخروج صوت الطبل . (انظر الرسم) .

ويستخدم النقار (ويسمى المُزَلِّف) عصاتين فى النقر على الزلفة ، ولا تُربط الزلفة فى بطنه ــ كما هو الحال مع الزير ــ بل يضعها النقار بين رجليه وينقر عليها وهو جالس فى موضع الحفل .

وتؤدى رقصة المطولى بمجموعة كبيرة من الناس فى مساحة واسعة من أرض الحفل تسمى (الحلقة) . وتنقسم هذه المجموعة من الناس إلى قسمين متساويين ومتقابلين ، كل قسم يواجه الآخر فى شكل نصف دائرى أو بيضاوى . وتقوم كل مجموعة بالدوران تارة إلى اليمين وتارة إلى الشمال ، فى إتجاه القسم الآخر ، وبينما هى تتحرك تؤدى حركات إيقاعية مع الطبول بأقدامها وأرجلها . ويتجه القسم الآخر فى إتجاه عكسى للقسم المواجه له ، أى إلى نفس الاتجاه الذى تحرك منه القسم أو المجموعة المواجهة له ، بحيث لا يلتقيان فى حركتيهما ، بل يلتقيان فى إيقاع الأرجل والأقدام مع إيقاع الطبول .

ويتوسط شاعر شعبى ، أو منشد ، الحلقة ، تواجهه مجموعة النقارين والطبالين ، وحولهم يصطف الراقصون فى مجموعتين كما ذكرنا . ويتولى الشاعر الشعبى أو المنشد « ويسمى فى اليمن النشّاد » فى بداية الرقصة إنشاد مقطوعة من الشعر الشعبى ، بينما يظل الراقصون واقفين وتظل الطبول ساكتة لا تقرع ، ويقف الجميع منصتين للشاعر ، ليحفظوا فى ذاكرتهم المقطوعة الشعرية التى أنشدها . وعندما ينتهى الشاعر من مقطوعته ، يبدأ قرع الطبول ، ويبدأ الراقصون فى حركاتهم الإيقاعية المنتظمة ــ فى حلقة الحفل ــ وهم يرددون المقطوعات الشعرية التى أنشدها الشاعر الشعبى . وتظل الأغانى الشعبية والمقطوعات الشعرية تنشد يصاحبها الطبل والرقص حتى نهاية الحفل قبل الفجر .

ونظراً لأن مناسبة الختان تعد من المناسبات الاجتماعية التى تهتم بها كثير من المجتمعات العربية والإسلامية ، وتوليها قدراً كبيراً من الاهتمام ، فقد كان من الطبيعى أن « ينعكس هذا الاهتمام على الأغنية الشعبية ، فتتعدد نصوصها وتكثر بالقياس إلى أغانى السبوع[١٨] . وفضلاً عن هذا ، يلاحظ الدارس أن مظاهر الاحتفال بالختان فى اليمن متعددة ومتنوعة ، بين الرقص الشعبى ، وضرب الطبول ، وغناء الأغانى الشعبية ، بل إن نصوص الأغانى الشعبية نفسها كثيرة ومتعددة .

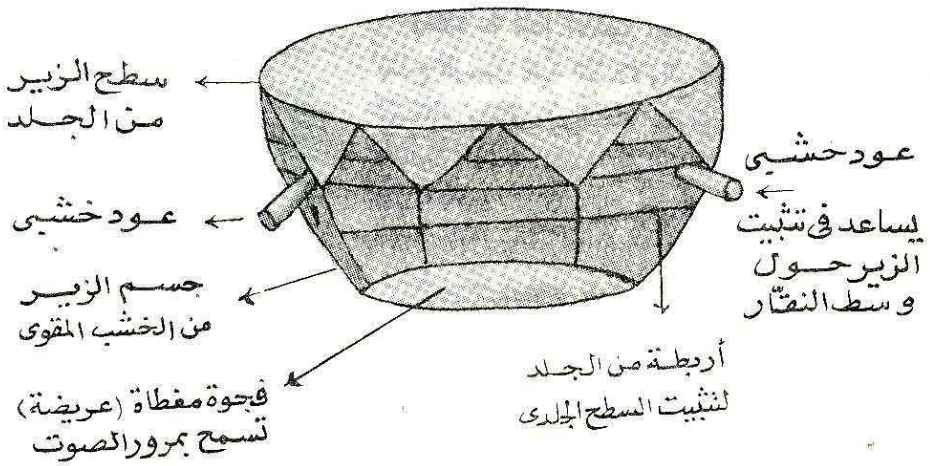
وعادة ما تبدأ الأغنية الشعبية ــ فى هذه المناسبة ــ بمدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وطلب الثواب من الله سبحانه وتعالى ، والدعاء بتفريج الكروب وتيسير الأمر المطلوب . ومما ينشده الشاعر الشعبى أو النشّاد فى تلك الليلة « ليلة السارية » مع رقصة المطولى قوله :

صَلِّ يا رب على طه الحبيب
سيدنا وسيد كل الناس
من أزال الشك عنا باليقين
والله هم خيار الناس

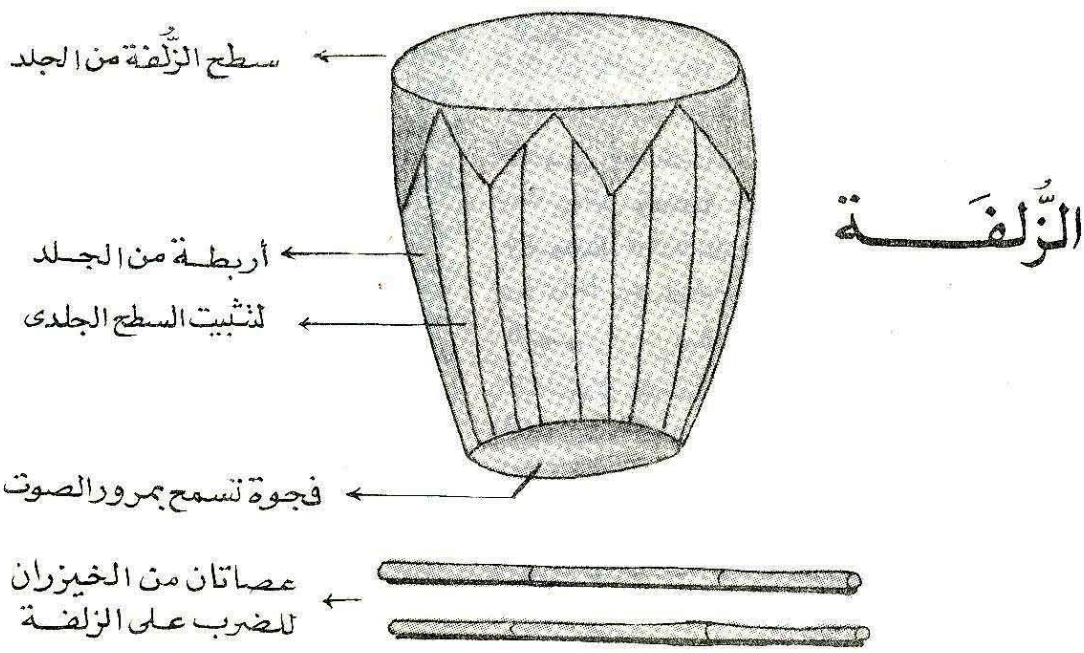
وكذلك ينشد الشاعر الشعبى أو النشاد داعياً الله ومادحاً الرسول الكريم ، طالباً من الله الثواب للجميع رائح وغاد ، وتفريج الكروب ، وتيسير الأمر الذى يسعى إليه صاحب الحفل :

الهى . كلنا فى يمانك
وحطنا بالنبى والأصحاب
والهمنا المتاب بالثواب
لباب الله رائح غادى
الهى بالنبى الهادى
ومن قد حلّ ذاك الوادى
تول الكل واجعل زادى
أقل الزاد أغلى زادى
الهى بالفرج للمكروب
ويسر أمرنا المطلوب
بمدح المصطفى طاب الحال
وفزنا بالرضا والوصال

أشهر الطبول اليمنية المستخدمة
مع رقصة المطولى



الزِّبِّير



الزُّلفَة

ومن هذه الأغانى الشعبية التى تتردد فى مناسبة الختان فى اليمن ، مدح الرسول واستغفار الله رب الكعبة والبيت الحرام ، وينشدها النشاد بطريقة إيقاعية جميلة ، ويرددها الراقصون بعده بيتا بيتا ، ومقطعا مقطعا ، بينما هم يهتزون مع إيقاع الطبول :

صلى الرحمن على المختار خير الأخيار العدنانِ
خـير الأخيـار الـعـدنـانِ
يارب البيت استر ما رأيت وامح ما محيت من عصيانى
وامـح ما محيت من عصيـانى
استر عيبى وامح ذنوبى واصلح شانى ياديان
واصلـح شـانى يـا ديـان
عبدك عندك يرجو عفوك ماله غيرك يا رحمن
مـا لى غـيرك يـا رحمن
وصلاة الله وسلام الله لنبى الله العدنان
لنبى الله الـعـدنـان

وهناك نماذج أخرى من الأغانى الشعبية التى تنشد مع رقصة المطولى ، فلا غنى عن الشعر الشعبى والأغانى الشعبية مع هذه الرقصة . وهذه الأغانى ــ بصفة عامة ــ متعددة الموضوعات ، بين الحب والغزل وشكوى الحبيب ، والحديث عن لوعة المحبين وكيد العازلين . كما تعكس بعض هذه الأغانى الشكوى المرة من بعض مظاهر الواقع الاجتماعى فى اليمن ، خاصة حينما تزوج الفتاة دون أخذ رأيها ، وكأنها تباع لمن يدفع فيها مهراً غالياً ، دون النظر إلى خصال الزوج وصفاته . وتعكس مثل هذه الأغانى رغبة الفتاة فى زوج يحبها وتحبه ، وتبدى الفتاة ــ فى سبيل هذه الرغبة ــ استعدادها للتضحية بكل غال ونفيس .

وفضلاً عن هذا ، تعبر هذه الأغانى الشعبية عن التطور الاجتماعى فى اليمن ، حيث اهتمت حكومة الثورة اليمنية بنشر التعليم فى مراحله المختلفة من الإبتدائى حتى الجامعة . ومن هنا نجد الفتاة ــ فى الأغنية الشعبية ــ تبدى رغبتها فى الزواج من شاب متعلم . كما عكست أخيراً هذه الأغنيات الشعبية نتائج أحداث حرب الخليج ، حينما عاد كثير من اليمنيين إلى بلادهم بعد أن فقدوا مصادر أرزاقهم ، ليعيشوا حياة مختلفة تماماً عن حياتهم فى المهجر .

ونظراً لأن رقصة المطولى الشعبية منتشرة فى منطقة تهامة باليمن ــ كما ذكرنا من قبل ــ فإن كثيراً من الأغنيات الشعبية التى تنشد مع هذه الرقصة تحمل خصائص لهجة أبناء تهامة ، فالسين تنطق شينا للدلالة على قرب وقوع الفعل (سأفعل = شأفعل) والقاف تنطق جيما والـ التعريف تنطق ام ، والفعل المضارع المسند إلى ضمير المفرد المؤنث يأتى فى صيغة فعل ماضى منتهيا بنون النسوة ، بالإضافة إلى كثير من الألفاظ الخاصة بأهالى تهامة .

وتتميز مثل هذه الأغانى بالبساطة فى مفرداتها وعدد أبياتها ، والتلقائية فى انشادها وغنائها ، وبسهولة حفظها وسرعة تجاوب الراقصين معها . كما تعكس هذه الأغانى عاطفة الحب العميقة ، كعاطفة إنسانية نبيلة ، وتجسد روح الإنسان اليمنى الشفافة وصدق مشاعره . كما تتميز مقطوعاتها بالقصر والتنوع فى القوافى ، وتحمل بعض ألفاظها الخصائص الصوتية للهجة بنى زبيد وتهامة باليمن[١٩] .

ففى هذه المقطوعة من الشعر الشعبى ــ وهى بلهجة تهامة ــ ينشد الشاعر متحدثا على لسان فتاة محبة ، تعبر عن حزنها لأن أخاها قد حرمها من حبيبها وفرّق بينهما . ويلاحظ أن هذه المقطوعات مختلفة فى عدد أبياتها ، فالمقطع الأول يتكون من بيتين مقفيين ، ويتحدث هذا المقطع عن حزن الفتاة وشكواها مما فعله أخوها ، حيث فرق بينها وبين حبيبها . وفى سبيل استعادة المحبوب تبدى الفتاة رغبتها فى عمل أى شىء (حتى لو كان مصيبة) ومهما كانت صنعاء بعيدة للمسافرين من منطقة تهامة ، فهى قريبة من أجل استعادة محبوبها :

بـاشْتكـى أنـا يـا اخـويـا
صنـعـاء قـريبَـهْ
نَجَفُـونـى حبيبـى
شـاهِـبْ مُصيبَـهْ[٢٠]

وفى المقطع التالى من الأغنية ـ ويتكون من بيتين أيضا ـ تصف المحبوبة حبيبها ، فقد سيطر على عواطفها بحبه ، وانقادت له بكل مشاعرها كأنما هو يطوى فى جيبه ورقة نقدية « ذات المائة ريال » ، ثم تمدح الفتاة محبوبها بما يشبه الذم ـ فى نوع من البساطة التى يتميز بها أهل الريف ـ فتقول أنه أصم وأمى ، فهو لا يسمع ما يقوله العوازل عنها ، كما لا يقرأ ما يكتبونه ، لأنه يعرف حقيقة العزال الذين يرغبون فى التفرقة بينهما :

مِخَضَّرِى طـوانـى فى جِيبَـه
طَـوْى امْ مُـيَّـةْ[٢١]
وا امَّـاه حـبـيـبـى
اصَـمْ وأُمَّـيَّـةْ[٢٢]

أما المقطع التالى من الأغنية فيتكون من ثلاثة أبيات ، تؤكد فيها المحبوبة أنها وحبيبها يكفيهما الزاد القليل ، حتى لو كان هذا الزاد كوبا من العصير . لكن الذى يعوقها عن اللحاق بحبيبها هما أبواها ، فلو سلما بحبها الطاهر لهذا الحبيب لطارت إليه بسرعة وخفة مثل الطيور ، أما لو اعترض والداها طريق حبها ، فستفعل أى شىء لمنعهما ولو اضطرت لربطهما بالحبال فى أحد أركان الدكة الخشبية بالبيت . ويلاحظ أن موسيقى القافية متوافقة فى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الثانى من البيت الثانى ، أما البيت الثالث فيحدث فيه نوع من الفرقعة ـ متمشية مع أصوات الطبول ـ وهى فرقعة بعض الألفاظ التهامية الغريبة :

ونـاونـا كـوب عصـيرْ
يِسِـدُّنـى انـا وحبيبـى[٢٣]
ونـاونـا لـو اسْلِـم امـى

وابـى لا نْفُـرْ واطـيرْ[٢٤]
ونـاونـا أَمْ جَـرْجَـعَـة شـازْبِطْ
امـى وابـى فى أَمْ كَـرْكَـعَـةْ[٢٥]

أما المقطع التالى من الأغنية فيتكون من بيتين مقفيين ، وعقب انتهاء المنشد من إنشاد البيت الأول يردد الراقصون جملة من شطره الأول ، ويحدث الأمر نفسه بعد البيت الثانى . وفى هذا المقطع تبدى المحبوبة حزنها ، فقد طار حبيبها وذهب منها كأنه طائر السعد . وهذا تعبير بسيط عن ضياع الحلم الجميل والحب السعيد الذى كانت الفتاة تترقبه . وتعزى الفتاة سبب ضياع حلمها وحبيبها إلى الحراسة القوية المفروضة حولها من قبل عبيد سود أشداء يحملون البنادق ، وعيونهم ساهرة لحراستها :

طِـيْر السُّـعـود نـافِـرْ مـا الْتَـزَمْ لِى[٢٦]
طير السعود

عَبيـدْ سُـوُد حـاذْيِـين الْبنـادِقْ لِى[٢٧]
عبيد سود

وهنا نلاحظ أن هذه الأغنية الشعبية قد بلغت حدا عاطفيا مؤثرا ، مصورا لحالة تلك العاشقة الولهانة ، وحينئذ يزداد إيقاع الطبول ، ثم يزداد عدد أبيات المقطع التالى ، فيأتى من أربعة أبيات ، تصور فيها الفتاة لوعتها بموقف فتاة يتيمة مات أبوها فتقدم شخص لخطبتها ، وهى لا ترغبه لخصاله غير الحميدة ، ولكن أمها وافقت على خطبتها له دون أخذ رأى صاحبة الشأن ، فقبضت منه مبلغا من المال . وتزداد حرقة الفتاة ولوعتها ، فتعلن رفضها بشدة لهذا العريس ، وتبكى بكاء مرا فى كل ساعة ، وتطلب من أمها أن ترجع للعريس فلوسه . وتتمنى الفتاة ـ حينئذ وهى فى قاع اليأس ـ أن تأتى إليها قوة ما لتمنع عنها هذا الزواج الذى لا ترغبه ، وتعبر عن رغبتها فى هذه القوة بجملة « عساكر من عدن » . ثم تصف الفتاة هذا العريس ـ الذى لا ترغبه ـ ببائع اللبن ، حيث يعتبر بيع اللبن شيئا قبيحا فى الريف اليمنى . ولا تكتفى الفتاة بهذه الخصلة غير الحميدة فيمن ترفضه عريسا لها ، بل تصفه أيضا بالجلوس فى الأزقة والحوارى الضيقة خلف الفتن والمصائب التى يعدها للناس ، وهذا تعبير عن ضآلة شأنه ، واحتقارها له :

يا امّاه يغدُوا لِى
عَساكِرْ مِنْ عَدَنْ[٢٨]
غَلَبْتنى امْ يتيمَهْ
ساعَهْ وَبْكَنْ[٢٩]
رَجُعُوا لُه فُلُوسَهْ
راعى امْ لَبَنْ[٣٠]
جَالِسْ فى إمْ مُزَاقِيْر
يِعِدّ إمْ فِتَنْ[٣١]

وفى المقطع التالى من الأغنية الذى يتكون من بيتين يرد عقب كل بيت جزء منه فى صيغة جملة يرددها الراقصون ، تسترجع الفتاة لحظة إلتقائها بالحبيب ، حيث سقطت طرحتها من فوق رأسها ، واقترب منها الحبيب وأحاطها بذراعيه القويتين ، وأخذها فى سيارته الجديدة ، وراحا يتنزهان بين أشجار التين البرشومى ، وينعمان بلحظات الحب الهنيئة :

وناونا مْصَرِّىْ خَلَسْ
حَلُق عَلَيَّهْ اَمْ بِجِيلى[٣٢]
وِمْصَرِّىْ خَلَسْ
سيارة خمسة وثمانين
اَخَذْنى بِينْ امْ بَلَسْ[٣٣]
وأخذنى بين ام بلس

ويأتى المقطع التالى من الأغنية على نظام المقطع السابق ، مكونا من بيتين ، يرد عقب كل بيت جملة يرددها الراقصون بعد المنشد . ويتحدث هذا المقطع — على لسان الفتاة — عن تضحيتها لحبيبها بعد أن مرض — وهذا تطور جديد قد حدث فى سياق الأغنية — فقد مرض الحبيب وأصبح راقدا لا يستطيع الحركة . وهنا تطلب الفتاة من أمها أن تصرخ معها بأعلى صوتها حزنا على الحبيب ، وتبدى الفتاة رغبتها فى التضحية ببيع ما تملكه من ذهب وأكثر منه ، لتدفع أجور الأطباء لعلاجه :

وناونا يا امّاه إقْهَبى
ذَاك حبيبى مُنَوَّمْ[٣٤]
يا امّاه إقْهبى
وناونا شابيع اَذْهَبى
وازَوِّدُه للدكاتره وأعْظَمْ[٣٥]
شابيع اَذْهبى

وينوع الشاعر المنشد فى أغنياته الشعبية ، فينشد أغنية أخرى قصيرة المقطوعات ، غير قصة هذه الفتاة التى عبر فيها عن تضحيتها فى سبيل محبوبها . وقد سبق أن وضحنا أن هذه الأغانى التى تصاحب رقصة المطولى كثيرة ومتنوعة ومتعددة ، فهى تستغرق الليل بطوله ، من بعد العشاء حتى وقت الفجر . ولهذا التنوع أسباب يعرفها المنشد ، فمعروف أن « طول النص أو الأغنية الشعبية قد يسبب الملل أو الضجر للجمهور ، ومن هنا يلجأ المنشد إلى اختصاره فى مقطوعات قصيرة يسهل حفظها وترديدها ، كما يلجأ إلى تنويعه فى عدة موضوعات وحكايات يحس أن الجمهور ينفعل بها ويتجاوب معها ، وهو فى هذا وذاك إنما يستعرض موهبته ومهارته وقدراته ليجذب جمهوره إليه »[٣٦] .

ويبدأ الشاعر الشعبى الأغنية الجديدة بمقطع مكون من ثلاثة أبيات ، حيث ينشد قصة تقول إن شخصا يدعى (إبراهيم خليل) قد تقدم لخطبة فتاة من أمها ، وقدم للفتاة الفل القريشى ، ولكن الفتاة لا توافق عليه ، فليس فيه صفة جميلة أو خصلة حميدة تنشدها ، فهو غير متعلم ، وقبيح ، ويعمل راعيا للغنم . أما ما تطلبه الفتاة من أمها ، فهو شخص متعلم « وصاحب قلم » فلا تريد سواه :

وإبراهيم خليل يا امّاه
مَدِّلى بِمْقُرِيشى[٣٧]
وناونا ما شَايَهْ
جِيفَه بِرْعَى امْ غَنَمْ[٣٨]
يا امّاه هَبِى لى واحِدْ
مِتْعلِّمْ صاحِبْ جَلَمْ

وهكذا نرى أن هذه الأغنية تمثل طوراً من أطوار التطور الاجتماعى فى اليمن ، حيث تفضل الفتاة ــ حاليا ــ شخصا متعلما يصونها . والأكثر من هذا أن الأغنية الشعبية اليمنية قد سجلت واقعا اجتماعيا أليما عاشه اليمنيون الذين كانوا يعملون فى السعودية ودول الخليج العربى ، ثم تسببت رعونة صدام حسين ــ باحتلاله الكويت ــ فى عودتهم وفقد مدخراتهم فحرموا من الرزق الوفير ، والسكن الجميل المريح ، وحينما عادوا إلى بلادهم وجدوها مثقلة تئن بظروفها القاسية ، وحينئذ انقلبت أحوالهم ، فسكنوا العشش والسقايف ، وأصبحوا ــ فى بلادهم ــ يسمون بالمغتربين . وهكذا نجد أن « حيَّاة أى شعب من الشعوب هى التى تشكل ثقافته ، ومن ثم لابد أن تنعكس على إبداعه الفنى »[٣٩] .

وامْـغْتَـرِبْ مـن امْ صُـرُفْ
حُجَّتَـك عنـد صَـدَّامْ[٤٠]
وامغترب من امْ صُرُفْ
كَـبُّـوا امْ غُـرَفْ
ورُدُّوا لـلسـقـايِـفْ[٤١]
كبوا ام غرف

ويحاول المنشد أن يخرج جمهور مستمعيه من حالة الحزن التى ألمت بهم ، حينما تحدث عن بؤس المغتربين ، فيعود ــ فى المقطع التالى ــ ليمدح الزواج من ابنة العم . وهذه الظاهرة الاجتماعية شائعة فى الريف اليمنى ، ويقول المنشد : إن الرجل إذا تزوج ابنة عمه وأحسن القيام عليها ، فهى تحمل همه ، وتربى أولاده ، وتشاركه أعباءه . وتخفف عنه مصائب الحياة . فالأغنية الشعبية بهذا الشكل تعكس الواقع الاجتماعى اليمنى وما يحدث فيه من تطور :

وَنِـاوِنـا وبِنْـتِ عَمُّـكْ
هِـيَّـهْ خَـطِـيـبْـتَـكْ
إذا تِـوَدِّنْ حِـبْـلَـى
وَبِـازِيَّـهْ فى مُصِيبْتَـكْ[٤٢]

وتنتهى الأغنية الشعبية بمقطع يتكون من بيتين طويلين ، ينتهيان بقافية موحدة ، وتوجه فيهما الفتاة حديثها للمحبوب قائلة له : لولا كلام الناس وسعى الوشاة ، لجعلتك تبيت عندى فى دارى . ورغم خشيتها من الوشاة ، تعبر عن حبها للمحبوب فتقول له : إن أمها قد خيطت لها ثوبا جميلاً منقوشا من الحرير الهندى ، لتشعر المحبوب بأنها ستبدو فيه جميلة ، وحينئذ سيزداد حبه لها :

ونـاوِنـا لاسْلَـمْ كـلام النَّـاسْ لأرَقِّـدَك عِنْـدى
ونـاوِنـا وأُمّـى فَصّلَـتْ لِى ثُـوبْ هِنْـدى

وبعد هذه الليلة (السارية) الحافلة بالرقص الشعبى والأغانى الشعبية والألعاب ، تنتهى أفراح اليوم الأول للختان قبل أذان الفجر . وينصرف الجميع ، أما ضاربو الطبول فيبيتون فى بيت أهل المختون .

يوم القطع :

وهو اليوم الثانى والأخير من أيام الاحتفال بختان الولد ، فبعد شروق الشمس ، يتوافد الناس رجالاً وشبابا ونساء وأطفالاً إلى بيت المختون ، ويقدم الافطار لفرقة الطبالين ، كما يتناول الولد فطوره . بعد ذلك يدخل الختَّان الشعبى حجرة الولد ومعه مساعدان يعملان معه فى هذه المهنة ، ويغلقون باب الحجرة عليهم ، ولا يبقى معهم إلا الولد . ثم يقومون له بعملية تسمى (الزّر)[٤٣] ، حيث يأمر الختَّان الولد بأن يمسك بالجنبية (الخنجر) ويرفعها عاليا فوق مستوى رأسه ، وأن ينظر إليها فقط بحيث لا يحيد بصره عنها . وبعد أن ينتهى الختَّان من ربط قلفة الصبى بخيط محدداً مكان القطع ، يخرج الولد من البيت مرتديا بدلة الختان ، يزين الفلّ القريشى رأسَه ، وتزفه الطبول وأهله وجمع غفير من الناس ، وترتفع زغاريد النساء وصيحات الرجال وهتافاتهم ، وتنطلق هنا وهنالك أصوات (الطماش) الأعيرة النارية من البنادق والمسدسات إبتهاجا بهذه المناسبة .

ويظل هذا الموكب سائرا فى طريقه إلى المكان المحدد الذى ستجرى فيه عملية الختان ، ويحرص المحيطون بالولد ــ من أهله وأقاربه وجيرانه ــ فى أثناء هذه الزفة على بث الشجاعة

فى قلبه ، ونزع أى مظهر من مظاهر الخوف منه ، فيرددون — بصورة جماعية — هتافا يقول : « والذى قلبه ذليل لا شرق له يوم ثانى » أى أن الإنسان الجبان لا يستحق أن يعيش ولا أن تشرق الشمس على حياته . وتستمر الزغاريد والصيحات والهتافات والضرب بالطبول وأصوات الطماش حتى يصل الموكب إلى المكان المحدد للختان . وغالبا ما يكون هذا المكان ربوة مرتفعة قليلاً . وهنا يتقدم الختّان الشعبى — ومعه مساعداه — ويأخذ الولد من يده ، ويذهب به أمام الناس إلى الربوة حيث يقفان فوقها ، وفى هذه الحالة تسكت الطبول ، ويقف الناس جميعا صامتين ساكنين فى انتظار اجراء الختان .

ويستخدم الختّان الشعبى فى عملية الختان شفرة تسمى (الجامّة) ، وبينما يظل الولد واقفا رافعا الجنبية أعلى رأسه ناظرا إليها ، يقوم الختّان — بسرعة — بقطع القلفة من نهاية حد الخيط الذى ربطه فى عملية الزر ، ويرمى بالقلفة بعيداً ، ثم يتقدم مساعدا الختّان المحيطان بالولد برفعه عاليا حتى تشاهده جموع الناس الواقفين أسفل الربوة ، وعندئذ تنطلق زغاريد النساء ، وتدق الطبول دقات سريعة ، ثم يعود الموكب بالولد إلى بيته يحمله أبوه لعلاج جرحه ومداواته . وتستمر مظاهر الفرح مع الموكب حتى الوصول إلى البيت .

وبعد الوصول إلى البيت ، يبدأ نقط المختون من الرجال والشباب ، ويقف أحد أقاربه بجواره يسجل فى ورقة النقود ألتى أهديت له وأسماء أصحابها ، فهذا النقط يُعد دينا عند اليمنى ، والحياة الاجتماعية فى اليمن فيها تكافل وتراحم ومشاركة فى مثل هذه المناسبات ، ولهذا يقوم والد المختون برد هذا النقط لمن أهداه لابنه فى مناسبات أخرى مقبلة .

ثم تقام الولائم للجميع ، حيث يقدم الطعام من لحوم الكباش التى ذبحتْ ابتهاجا بهذه المناسبة ، وتعاود فرقة الطبالين الضرب على الطبول ، فيتوافد الناس لمشاهدة الألعاب الشعبية والرقصات التى يشترك فيها أهل القرية أو البلدة . ومن هذه الألعاب ما وصفناه فى اليوم الأول لحفل الختان ، مثل لعبة السيف ولعبة الجدبى والرقصة التهامية .

أما الرقصة التهامية فيشارك فيها كثير من الرجال والشباب ، وفيها يمسك الرجل الراقص باثنتين من الجنابى (الخناجر) فى قبضتيه ، فى كل قبضة جنبية واحدة ويتحرك مع إيقاع الطبل بحركات سريعة بأرجله فى خفة ومهارة إلى الأمام وإلى الخلف وترتفع صيحات الحاضرين استحسانا لحركات الراقص ومهارته . ويتوقف ضرب الطبول وأداء الألعاب الشعبية من وقت صلاة الظهر إلى وقت صلاة العصر .

أما بعد صلاة العصر فتبدأ فترة الرقص الشعبى الخاصة بالنساء ، وتسمى هذه الفترة (تنشيره) . ومن هذه الرقصات رقصة (الرُّجْحَة) ، حيث تقف النساء فى حلقة دائرية ، يقف وسطها الطبالون ، وعندما يبدأ دق الطبول تبدأ الرقصة ، فتقدم كل واحدة من النساء رجلاً وتؤخر الأخرى فى حركة إيقاعية منتظمة مع الطبول ، ومنتظمة أيضا مع حركات أرجل بقية النساء ، وبين الآونة والأخرى ترتفع زغاريد النساء وتستمر هذه الرقصة الشعبية حتى غروب الشمس ، وبها تنتهى أفراح الختان .

ولعل ما وصفناه من الممارسات الشعبية فى مناسبة الختان فى ريف اليمن من طبل ورقص وغناء وألعاب ومظاهر أخرى ، قد أتاح للقارىء إطلالة على هذا العالم الرائع ، العالم الروحى للإنسان اليمنى .

الهوامش

بالإضافة إلى الدراسة الميدانية على الواقع الشعبى بقرية (عبس ثواب) لواء حجة باليمن ، فيما يلى أهم الهوامش للمراجع النظرية :

١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / جـ ١ / ط ٢ / دار المعارف بمصر مادة ختن / ٢١٨ .

٢ — الزمخشرى / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان ١٩٨٢ / مادة ختن / ١٠٣ .

٣ — ابن عساكر / تبيين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / ١٩٨٩ مقدمة المحقق / ١٠ .

٤ — ابن عساكر / المصدر السابق / ٢٩ .

٥ — نفسه / ٤٣ .

٦ — انظر / د. سيد فرج / الأسرة فى ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ / ١٦٦ .

٧ — انظر / المرجع السابق / ١٦٤ — ١٦٦ .

٨ — ابن عساكر / تبيين الامتنان بالأمر بالاختتان / ٤٢ .

٩ — المصدر السابق / هامش (١) / ٤٣ .

١٠ — راجع / د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة /

سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ / ١٥٧ .

١١ — انظر / د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع / ط ٢ / ١٩٨٨ / ٧٢ . وراجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة ١٩٧٢ / ١٣٠ — ١٣٢ .

١٢ — إن ارتشاف الماء ضرورى مع عملية مضغ القات وتخزينه فى الفم ، لأنه يمر على الأوراق المخزونة فى الفم ، فيأخذ عصارتها المرة القلوية معه إلى المعدة ، راجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / ١٣٢ . ومياه الصنابير فى اليمن لا تصلح للشرب إلا بعد غليها وترشيحها ، ولذلك يميل معظم اليمنيين إلى شرب المياه الطبيعية المصفاة والمعباة ، واشهرها مياه مناطق (حدة) و (شملان) . ومع عملية التخزين يشربون نوعا من المياه الغازية (كندا دراى) يساعد على تليين القات المخزون فى الفم وترطيب حلق المخزن .

١٣ — النبق : ثمرة السدر ، وشجرة من الفصيلة السدرية ، قليلة الارتفاع ، اغصانها مُلْسٌ بيضُ اللون تحمل اوراقا متبادلة ملسا ، وازهارها صغيرة متجمعة ابطية وثمرتها حسلة حلوة تؤكل (الحسل : النبق الأخضر) وهى تنمو فى مصر وفى غيرها من بلاد افريقية الشمالية / مجمع اللغة العربية / المعجم الوسيط / جـ ٢ / مادة نبق / ٨٩٨ . كما تنمو هذه الشجرة فى اليمن ويستخدم اليمنيون ثمارها المطحونة فى غسل شعر رأس الولد قبل يوم ختانه تيمنا بأسم هذه الشجرة ، فالواحدة منها تسمى سدرة ، وسدرة المنتهى شجرة فى الجنة ، راجع كلمة سدر / المعجم الوسيط / جـ ١ / ٤٢٣ . وكذلك يستخدمها اليمنيون فى عملية الغسل هذه جلبا للفائدة من ثمارها المطحونة فهى تحدث رغوة تساعد مع الماء والصابون فى تنظيف شعر رأس الولد فضلاً عن رائحتها الطيبة .

١٤ — الفل : اسم يطلق اليوم على الياسمين الزنبقى ، من جنس الياسمين من الفصيلة الزيتونية . المعجم الوسيط / جـ ٢ / ٧٠٢ . والفل القريشى فى اليمن من أجود أنواع الياسمين ورائحته عطرة جميلة نفاذة ، ويستخدمه اليمنيون فى معظم أفراحهم ومناسباتهم الاجتماعية .

١٥ — السارية : مأخوذة من « سرى الليل : أى قطعة بالسير » لأن مظاهر الاحتفال بالختان تستمر بعد صلاة العشاء إلى ما قبل صلاة الفجر . والسارية من السحاب التى تجىء ليلاً ، والمطرة بالليل . المعجم الوسيط / جـ ٢ / سرى / ٤٢٨ .

١٦ — من أهم بلاد تهامة باليمن : حيس وعبس ثواب وزبيد وبيت الفقيه والحديدة وباجل والزيدية ومور ، وكثير من القرى التى تتبع كل بلدة ومدينة منها . راجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / ١٦٩ ، وراجع / د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٤٤ .

١٧ — من أهم الوديان التى تمتد إلى منطقة تهامة باليمن : وادى زبيد / وادى رمع / وادى سهام / وادى سردود / وادى مور ، راجع : المراجع السابقة ونفس الصفحات .

١٨ — انظر : د. أحمد مرسى / الأغنية الشعبية / الكتا الثقافية / العدد ٢٥٤ / ١٩٧٠ / ٤٥ .

١٩ — ومن هذه الخصائص الصوتية : الطمطمانية أو الطمطا وهى إبدال (ال) بـ (ام) فيقال فى ابن العم = ابن ام ع والمسافر = ام مسافر . وشىء من هذا الإبدال موجود فى لهجة المصري الآن مثل كلمة (امبارح) أى البارحة . راجع : د. خليل نامى دراسات فى اللغة العربية / دار المعارف بمصر ١٩٧٤ / ٣٧ . وانظر د. خليل إبراهيم العطية / دراسات فى اللهجات العربية « لهجة بن زبيد » / بحث منشور بمجلة التراث الشعبى العراقية / العدد الخمس الأول شتاء ١٩٩٠ / ٣٣ — ٣٤ وراجع : عبد الله محمد الحبشى لغات اليمن فى لسان العرب / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يناي ١٩٨٩ / ٦٨ — ٨٢ . والواقع أن كثيراً من اللهجات الحية المعاصر يعد امتدادا للهجات العربية القديمة . راجع : د. رمضان عبد التواب من امتداد اللهجات العربية القديمة فى بعض اللهجات المعاصرة / بحث منشور فى مجلة كلية الآداب بسوهاج / عدد خاص باسم (دراسات ل اللهجات العربية) / ١٩٨١ / ١٧ — ١٨ . وهذا الإبدال موجود أيضا فى فرع من فروع بنى حشيش لواء صنعاء باليمن وبقية القبيلة ا تشاركها ذلك الإبدال . انظر : محمد عبد الخالق الزبيرى / دراسة ل اللهجة الصنعانية / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ / ٧٧ .

٢٠ — نجفونى باللهجة اليمنية هى : نقفونى : أى أخذوا من حبيبى وسلبونى إياه .

شاهب : بلهجة تهامة = سيأفعل .

٢١ — مخضرى : صفة للمحبوب ، فهو صاحب أحلامها الخضراء وتشبه ما نقوله فى الأغانى الشعبية فى مصر : يا حليوه . ام مية : الأل ميم الأولى بلهجة تهامة هى (الـ) التعريف ، أى المية ، وتقصد الورق النقدية ذات المائة ريال يمنى .

٢٢ — وا اماه : يا أماه . أمية : أمى لا يعرف القراءة ولا الكتابة

٢٣ — يسدنى : يكفينا ويسد جوعنا .

٢٤ — أنفر : أطير وأحلق بسرعة وخفة مثل الطيور .

٢٥ — ام جرجعة : القرقعة بلهجة تهامة ، ومعناها : إننى لا أخش أحدا . ام كركعة : الكركعة بلهجة تهامة : قائمة خشبية طويلة توضع أ أركان الدكة الخشبية لتقيمها .

٢٦ — نافر : من نفر : أى طار وبعد .

٢٧ — حاذيين البنادق : رابطين البنادق أمام بطونهم .

٢٨ — يغدوا لى : يأتون إلى .

٢٩ — غلبتنى : عذبتنى . ام يتيمة : اليتيمة . أى أنا اليتيمة تعذبت وبكيت وفى كل ساعة أبكى من عذابى . بكن : أى أبكى . الفعل هنا مضارع بلهجة تهامة وينتهى بنون النسوة .

٣٠ — راعى ام لبن : بلهجة تهامة : راعى اللبن .

٣١ — ام مزاقير : المزاقير : أى الأزقة والحوارى الضيقة . ام فتن : الفتن والمكايد .

٣١ — مصرى : الطرحة أو المنديل الذى يوضع فوق رأس المرأة فى
وهذه الكلمة هنا بلهجة تهامة وهى مسندة إلى ضمير المتكلمة
والمفرد مصرة والجمع مصرات . والمصرة هى الصرمة بلهجة تعز
مصارميات : وهى مناديل مخصوصة للرأس وأثقل فى نسيجها من
ل (منديل من الشاش الأسود المصبوغ مفردها شيلة) راجع : د.
فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٨٧ — ٨٨ . تقول الفتاة إن
طرحة من فوق رأسها كان من شدة المفاجأة حينما رأت حبيبها ،
كان سقوط الطرحة يعد عيبا فى بلادها ، إلا أنها نسيت ذلك حينما
الحبيب بين ذراعية حيث شعرت بينهما بالأمان والطمأنينة .
سقط . حلّق عليّه : حضننى ولوى ذراعيه حولى . ام بجيل :
تهامة اسم عاشقها أو صفته ، وهى مأخوذة من (بجل) أى
جسمه وحسن حاله واخصب وفرح فهو باجل . ربما تشير الفتاة
حبيبها ويسر حاله أو إلى بلدته (باجل) وهى من بلاد لواء
بمنطقة تهامة باليمن ، والبيت الثانى دليل على سعة رزقه وحسن
لامتلاكه سيارة آخر طراز أو (موديل) . ولكلمة (بجل) أيضا
التعظيم والتبجيل ، بجله فى أعينهم : عظمه . وفلان مبجل فى
، وجئت بأمر بجيل وبخير بجيل . وقال زهير :

م الخير البجيل لمن بغاه
وهم جعر الغضا لمن اصطلاها

ذا يؤكد ما ذهبنا إليه فى شرح صفات المحبوب على لسان الفتاة .
جع : الزمخشرى / أساس البلاغة / مادة بجل / ١٥ .

٣٢ — تقصد بسيارة خمسة وثمانين أنها سيارة حديثة من آخر
از ، فالقصة التى تغنى هنا قديمة زمنيا . ام بلس : بلهجة تهامة
بلس : وهو التين البرشومى ، صنف من التين ، راجع / المعجم
وسيط جـ ١ / ٦٩ .

٣٤ — وناونا : ترددت هذه الكلمة كثيراً فى الأغنية ، وهى تأتى مع
داء ، أو كصيغة تنبيه وتشبه فى اغانينا الشعبية فى مصر جملة
يادينى يا اماه) . اقهبى : بلهجة تهامة : صيحى بأعلى صوتك . أما
صيح الكلمة فأصله : قهب قهبا : كان لونه القهبة ، والقهبة غبرة تعلو
ى لون كان ، وربما يكون معناها الآخر طلبا للحزن ، أى غيّرى لون
وجهك بالغبرة لمرض محبوبى . منوّم : مريض ولا يستطيع الحركة .

٣٥ — شأبيع اذهبى : سأبيع ذهبى . وازوّد وأعظم : سأعطى
المزيد من الذهب وأكثر منه لتوفير نفقات علاج حبيبى لدى الأطباء .

٣٦ — انظر : د. أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب
والأداء / بحث منشور بمجلة التراث الشعبى العراقية / العدد الفصلى
الأول / شتاء ١٩٨٧ / ١٦١ — ١٦٢ .

٣٧ — بمقريشى : بكسر الباء وسكون الميم : بالفل القريشى ، وهو من
أجود أنواع الفل وينتشر فى تهامة باليمن وعسير بالسعودية .

٣٨ — ما شايه : بلهجة تهامة : لا أريد منه شيئا . جيفة : قبيح .
يرعى ام غنم : يرعى الغنم .

٣٩ — د. أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب والأداء /
مرجع سبق ذكره / ١٥٧ — ١٥٨ .

٤٠ — ام صرف : بلهجة تهامة : الصروف : أى صروف الدهر
ونوائبه ومصائبه ، وفى اللهجة ضمت الصاد مع الراء واستغنى عن
الواو . والمعنى : يا بؤسك أيها المغترب مما حدث لك من تقلب ظروف
الزمن عليك .

٤١ — كبوا : تركوا . ام غرف : بلهجة تهامة : الغرف ، وتعنى
السكن الجميل والمريح . والأصل الفصيح من الفعل : كبه على وجهه
ولوجهه كبا : قلبه وألقاه . وهنا يكون معناها إنقلاب حال هؤلاء المغتربين
من الراحة والرزق الوفير إلى الشقاء وسكنى السقايف .

السقايف : مفردها سقيفة : العريش يستظل به : المعجم الوسيط /
جـ ١ / ٤٣٦ . وهى ظلة لها أربع قوائم خشبية أو من جريد النخل ،
وسطحها مسقوف فقط ، وقد اتخذها كثير من المغتربين اليمنيين سكنا
لهم بعد عودتهم إلى بلادهم إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ / ١٩٩١ . لاحظ
أن القاف فى « السقايف » تُنطق جيما فى اللهجة التهامية .

٤٢ — تودن : أى أصبحت بلهجة تهامة . وأصلهاالفصيح : ودن
العروس والفرس : أحسن القيام عليهما . المعجم الوسيط / جـ ٢ /
١٠٢٢ . حبلى : حامل . بازيه : فعلها فى لهجة تهامة : بزى يبزى : أى
ربى يربى فمعناها هنا : مربية .

٤٣ — فى عملية الزر يقوم الختان بجذب قلفة الولد (جليدته التى
ستقطع) خارج حشفته ويربطها بخيط ليحدد المساحة التى ستقطع
منها . القلفة : هى الجلدة التى يقطعها الختان من ذكر الصبى والجمع :
قلف . والحشفة هى ما يكشف عنه الختان فى عضو التذكير والجمع
حشاف . راجع / المعجم الوسيط / جـ ١ / مادة حشف / ١٧٦ و جـ
٢ مادة قلف صفحة ٧٥٥ / ٧٥٦ . ومن المجاز قول العرب : سيف
أقلف : له حد واحد ، وعيش أقلف رغد ، وعام أقلف وسنة قلفاء :
مخصبة . راجع : الزمخشرى / أساس البلاغة / مادة قلف / ٣٧٦ .

أهم المراجع

١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / جزآن /
طبع دار المعارف بمصر / جـ ١ سنة ١٩٧٢ / جـ ٢ سنة ١٩٧٣ .

٢ — الزمخشرى / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود /
دار المعرفة لبنان / ١٩٨٢ .

٣ — ابن عساكر / تبين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق
مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / سنة
١٩٨٩ .

٤ — د. سيد فرج / الأسرة فى ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء
للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ .

٥ — د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة / سلسلة
كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ .

٦ — د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق

د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع ط ٢ / ١٩٨٨ .
٧ — د. محمد محمد سطيحه / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة / ١٩٧٢ .
٨ — د. أحمد مرسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / ١٩٧٠ .
٩ — د. خليل نامى / دراسات فى اللغة العربية / دار المعارف بمصر / ١٩٧٤ .
١٠ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٩٠ .
١١ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٨٧ .
١٢ — دراسات فى اللهجات العربية / عدد خاص لمجلة كلية الآداب بسوهاج / ١٩٨١ .
١٣ — مجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ .
١٤ — مجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ .

مجلة الفنــون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور
عــن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى

د . فاروق أحمد مصطفى

دراسة التعبير بالحركة من الدراسات التى تهتم بها الانثروبولوجيا ، فهى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هز الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين ، وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها أحيانا لغة الجسم Body Langauge وأحيانا Kinesics ، ولغة حركة الجسم تتشابه مع لغة الحديث لها بناؤها واسهاماتها فى أنساق الإتصال المختلفة . فنحن نعتمد على تحليل الابتسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماءه بالرأس وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة .

وقد نجد عند تحليلنا للحركة أنها تستخدم الإشارات على نطاق واسع كوسيلة مكملة للتعبير ، وتشمل هذه الإشارات حركات بالرأس والعينين والفم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم ، وتعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفى والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهال وما شابه ذلك . وقد تكون الإشارات متنوعة بحيث يستغنى معها عن كثير من الكلمات .

إن الدراسة المقارنة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر وفقا لاستجابته للمواقف المعينة وتلعب العوامل الثقافية دورا هاما فى هذا التباين .

دور الأنثروبولوجيا منذ القرن التاسع عشر

من المعروف أن أول من درس موضوع حركة الأجسام العالم دارون حيث لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وعقد مقارنة بين حركة جسم الإنسان وحركة جسم الحيوان .

كما قام سابير « Sapir » بدراسة هامة توصل منها إلى أن حركة الأجسام الإنسانية تعد عملية إتصال يمكن تقنينها ويمكن دراستها . وقام افرون « Efron » ــ من تلاميذ بواس ــ بمحاولة البحث عن الروابط الثقافية المعقدة فى الإشارات بين الشعوب المختلفة .

ومن الدراسات الحديثة نجد دراسة سبنسر « Paul Spencer » وعنوانها المجتمع والتعبير الحركى Society and Dance . وهذه الدراسة نشرتها جامعة كامبردج فى عدد من الطبعات كانت الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ثم الطبعة الثانية عام ١٩٨٨ ، والطبعة الثالثة ١٩٩٠ ، والطبعة الرابعة ١٩٩٢ م .

ويحاول المؤلف أن يلقى الضوء على أهمية التعبير الحركى (أو الرقص) فيما يلى : ــ

اولاً : التعبير الحركى « الرقص » صمام للأمان

Dance as a Safety Valve

ثانياً : التعبير الحركى « الرقص » أصل من أصول الضبط الاجتماعى

Dance as an organ of social control

ثالثاً : الدور التعليمى للتعبير الحركى « للرقص » وانتقال العواطف

The educational role of dance and transmetion of sentiments .

رابعاً : التفاعل بين الرقص من خلال التعبير بالحركة والحصول على العواطف

Interaction Within the dance and the maintence of sentiments .

خامساً : الرقص كعملية تراكمية .

Dance as a cumulative process .

سادساً : عامل المنافسة فى التعبير الحركى

The element of Competition in dance .

سابعاً : الرقص بوصفه شعائر درامية .

Dance as ritual drama .

ثامنا : العمق المجهول لأبنية التعبير الحركى « الرقص » .

The uncharted deep structures of dance .

اسمحوا لى أن أتحدث فى عجالة عن مدرسة الإسكندرية فى الأنثروبولوجيا التى أسسها العالم الجليل ا.د. أحمد مصطفى أبو زيد ١٩٧٤ ، ووجه بعض المتخصصين فيها إلى دراسة التراث ، وكان لى شرف القيام ببعض الدراسات الخاصة عن التعبير بالحركة فى بعض الجماعات الدينية تحت إشراف سيادته ، كما كان له الفضل فى توجيهى للاهتمام بالتراث وبدراسته من وجهة نظر المتخصص فى الأنثروبولوجيا الثقافية . وقد قمت ببعض الدراسات الخاصة بالتراث فى بعض المجتمعات المحلية فى الفيوم وفى شمال سيناء (العريش) وفى الصحراء الغربية ، والآن تكمل هذه الرسالة الطالبة مرفت برعى ، طالبة الماجستير فى موضوع هام « وهو التعبيرات الحركية وأهميتها فى التراث الشعبى » دراسة فى مجتمع مطروح .

والآن القى الضوء على بعض حركات الجسم

تلعب العين وحركة الوجه واليد دورا هاما فى التعبير بالحركة . وقد قام علماء الأنثروبولوجيا بمحاولات لتفسير دورها ألخصها فيما يلى : ــ

العين : وسيلة هامة فى إظهار شعور الشخص وتفكيره ، ولها معان كثيرة . فالتحديق بالعين يعبر عن الرفض أو حان الوقت ، والتحديق الشديد أو الحملقة أو البحلقة قد يكون له معنى آخر (هذا المعنى قد يكون جنسيا) ، والغمز بالعين قد يعنى التآمر أو الشك أو المكر ، وفتح العين على اتساعها يؤدى إلى الدهشة أو الفضول .

والعين المفتوحة تكشف عن النظرات وعن العواطف فهى تمثل الغيظ أو الخوف أو الاعجاب ، والعين المغلقة تمثل التواضع أو البغضاء ، والعين التى تنظر إلى السماء ترمز إلى الدعاء ، والعين التى تنظر إلى الأرض تعبر عن التأثر والخشوع ، والعين المستقرة تفصح عن الشدة والثبات والرجاء .

وزم الشفتين قد يعطى معنى الاستياء . والبسمة تعبر عن الحنان أو الشك أو الاستهزاء . وتقطيب الجبين قد يَعنى الاستغراق فى التفكير أو الغضب أو التهديد .

اليد : (يقول العالم الفرنسى ماردزو) إن حركات اليد تحمل المعانى التالية : ــ

فالمعصم المنبسط مع راحة اليد إلى أعلى يعنى القول فى صدق وإخلاص ، ولكن إذا كانت راحة اليد إلى الخارج يعنى الرفض ، ومطابقة راحتى اليدين تعنى التوقير والاحترام . ورفع أصبع السبابة يعنى التحذير والتعبير عن الخطر ، ووضع اليد على الرأس تعنى التفكير العميق ، ووضع اليد على الشفتين دعوة إلى الصمت ، ووضع راحتى اليد أعلى الفخذين يعنى التحدى .

أما عقد الذراعين فوق الصدر فيعنى الزهو .

هذه بعض الحركات التعبيرية التى نجد أنها قد تتشابه فى كثير من المجتمعات الإنسانية المختلفة .

التعبير بالحركة والتراث ووظائفه

لم يعد التراث هو مجرد التعبير عن التاريخ الماضى أو التراث اللغوى « Verbal art » الشفاهى فحسب ، وإنما أصبح تعبيرا حضاريا ديناميا يعبر عن الحاضر كما يمازج بينه وبين الماضى ، وتنعكس فيه أفراح الشعب وتعبيراته الفنية .

ويعد التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى عنصراً هاما من عناصر التراث الشعبى ، فهو يعبر بصدق عن مشاعر الشعب

يحافظ على مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة ؛ لذلك كان لكل شعب طابعه الشعبى الخاص به . فالتعبير بالحركة (الرقص الشعبى) أحد العناصر الهامة والمؤثرة فى حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع .

ويرتبط الرقص الشعبى ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشعبية وبالنظام الشعبى .

والتعبير بالحركة يلعب دورا هاما فى مجال الترفيه والترويح عن أبناء المجتمع ، إما فى المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التى تعرض فى أماكن مغلقة .

ووظيفة أخرى للرقص الشعبى هو أنه يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة . فالجميع يشارك فى الرقص والغناء .

وأيضا من وظائف التعبير الحركى أنه وسيلة من وسائل الاتصال ، وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التى تسود المجتمع . فشكل الدائرة فى الرقص الشعبى يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار .

التاثيرات المختلفة على التعبير بالحركة

يتأثر التعبير بالحركة بالثقافة السائدة فى المجتمع .

كما يتأثر أيضا بالبيئة الأيكولوجية والموقع والمناخ وغيرهم . كما يتأثر بالمهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة . ويتأثر بالحياة الاجتماعية اليومية فى المجتمع .

وأخيرا يتأثر التعبير بالحركة بالاحتكاك الثقافى ودرجة التحضر . فالتعبير بالحركة فى المدينة يختلف كثيرا عن التعبير بالحركة فى النجوع .

بعض اشكال التعبير بالحركة (الرقص الشعبى) فى مجتمع العريش المحلى

يرتبط الرقص الشعبى بالموسيقى الشعبية والغناء الشعبى فلا يمارس الرقص الشعبى بمفرده . ويتم فى المناسبات الاجتماعية المختلفة كالافراح وحفلات الزفاف والحفلات الشعائرية . وعند تحليلنا للرقصات الشعبية نجد أنها تركز على حركات الجسم ، وتتضمن خطوات ومسافات بين الراقصين والراقصات .

فالرقص الشعبى سمة ثقافية على مر العصور . وهو نشاط قد يرتبط بالإنتاج فى بعض المجتمعات ويؤدى إلى تدريب الأيدى والأصابع والأرجل لتصبح ذات كفاءة عالية ، ليس فحسب فى مجال ممارسة الرقص ، ولكن أيضا فى مجال عمليات الإنتاج .

وهناك رقصات تتفق مع المراحل العمرية المختلفة . كما أن بعض الرقصات يمارسها الرجال وأخرى تمارسها النساء . وهناك رقصات خاصة بالمناسبات الاجتماعية .

من امثلة الرقصات

رقصة السامر

ولها أشكال مختلفة وأشهرها وقوف الرجال فى صفين وبينهما بعض المشاهدين للرقص وتضم بدّاعين ، أى : هؤلاء المبدعين فى الشعر وحفظه وسرعة الرد به .

تتجه البدّاعة أو البدّاع نحو أحد الصفين وتأخذ فى الغناء فيستجيب لها صف الرجال للرقص .

أما فريق النساء فيكتفى بالتمايل وترديد الأغنية المصاحبة للرقص .

وهذه رقصة شعبية جماعية يشترك فيها الرجال والنساء .

بعض تفاصيل الرقصة والسامر

البدّاع الأول :

ياطالعين البرارى	فى سموم ورياح
لا القلب ساكن هنا	ولا شوفكم مرتاح

البدّاع الثانى :

يا قلب ايش متعبك	يا قلب ايش شافيك
يا قلب ياللى مسعود	القناه يسقيك

رقصة الدُحيّة

تبدأ بترديد صياح أو نداء يدعو للرقص فيهتف الراقصون : الدُحيّة . ثم يقف واحد من الفريق ويطلب إلى الفتيات النزول إلى ساحة الرقص ، ولكنهن يمتنعن ولا تقبل الواحدة منهن المشاركة إلا إذا حصلت على ثمنها ، وهو فى العرف الفنى للرقص أبيات شعرية يرتجلها من يدعوها إلى

الرقص ، وهذه الأبيات تتناول وصف الفتاة وحسنها وجمالها . وإذا استجابت تنزل الفتاة إلى ساحة الرقص وفى يدها سيف وترقص وهو يردد الشعر والآخرون يصفقون بتصفيقات منتظمة وإيقاع منتظم بالأرجل .

رقصة كبار السن (الرزيغ)

وهى تحتوى على غناء شعرى جماعى والوقوف فى صف واحد بالمواجهة أمام راقصة وهم يؤدون الحركات ميلاً أماما وعاليا وإيماءات هادئة . كما أن الراقصة تتمايل أيضا بحركات هادئة بعكس حركات رقصات الشباب ، حتى يكون هناك تناسق بين ما تؤديه الراقصة وجماعة كبار السن أو الشيوخ ، كما يطلق عليهم فى المجتمعات المحلية ، وهم يؤدون رقصات هادئة تتناسب مع أعمارهم .

رقصة الهلال

وهى من الرقصات البدوية المشهورة . وتتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمشغولات الذهبية ويوضع داخل قطعة من القماش تسمى (الهلال) ، ثم تقوم الفتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما راكبا جمله (الهجان) ويقوم بخطف لفة القماش ، التى بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها . وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم وتتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول الهرب بجمله .

وهذه الرقصة تتم فى الأعياد والاحتفالات الخاصة بالأفراح .

تكون من نتيجة المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن يلحق به رجال القبيلة . وهنا يتعرض هذا الشخص إلى المهانة ، كما أن جمله إذا عرض للبيع يباع بثمن بخس .

أما إذا لم تلحق به جمال القبيلة ، فيعد فائزا وين احترام القبيلة فضلاً عن الهدايا الأخرى المادية (م الخرج الذى يوضع على الجمل ، وهو مصنوع من قما مزركش ومطرز بأشكال وألوان مختلفة) ، وإذا ما عر جمل الفائز للبيع يباع بثمن مرتفع بالقياس إلى الجمل الذى لم يكتب له الفوز .

التحليل

وفى الواقع رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناص الدراما المختلفة من فعل وفاعل ومشهد ووسائل وهدف غرض يراد تحقيقه .

الفعل : يتمثل فى أداء الرقصة .
الفاعل : الشخص الذى يخطف الهلال .
المشهد : يتمثل فى المطاردة .
الوسائل : الجمال وقطعة القماش التى تسمى بالهلا والتى بداخلها المصوغات الذهبية .

وهنا نجد أن الهدف المراد تحقيقه ليس فى الاستمتاع بالرقص وقضاء فترة للتسلية ، ولكن لاظهار مدى قدر أعضاء القبيلة فى الدفاع والذود عنها .

وفى رأينا أن التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى فى مجتمعاتنا المحلية لا يمكن الفصل بينه وبين عناصر التراث الأخرى كالأغنية والموسيقى الشعبية . فالعناصر الشعبية الثلاثة تثرى الممارسات الشعبية ويجب المحافظة عليها ، وأن يقدم لها كل عون ورعاية .

الشاطر محمد

(النموذج الأول)

جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

ـ حَجَّاك الله .

ـ نَجَّاك الله .

كَانْ فِيهْ يَا سِيدِىْ وَاحِدْ حرَّاتْ ، والحَرَّاتْ دِهْ مِتْجوِّزْ وَاحْدَهْ عَلَى قَدّ حَالَاتُهْ ، وادِيْلُهُمْ بِيْجِىْ عِشْرِينْ سَنَهْ مَخَلِّفُوشْ[1] . لَفُّوا الدُّنْيَا كُلُّهَا ، مَخَلُّوشْ حَدّ إلَّا لَمَّا رَاحُوْلُهْ[2] ، وَلَا حَاجَه غيرْ لَمَّا عَمَلُوْهَا .. إنِّىْ هُمَّهْ يِخَلِّفُوا .. مَا امْكَنْشْ .. ابدًا . فَفِىْ يُوْمْ مِنْ الايَّامْ المَرَهْ صِحِتْ عَلَىْ وِشّ الفَجرْ[3] طِلِعِتْ فُوقْ السَّطحْ .. بِتَاعْ البيتْ .. وخَلَعِتْ مَلطْ زَلطْ[4] .. زَىّ مَا أُمُّها ولَدِتْهَا .. ورَفَعِتْ وِشَّهَا لِفُوقْ[5] .. لِرَبْ السَّمَا .. هِوَّهْ العَاطِىْ ، وقَالِتْ لُهْ : يَارَب يَارَبَّابْ ، يَاسَامِعْ الدُّعَا والدُّعَاء تِدِّيْنِىْ ويدْ[6] وأَسَمِّيْه « الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ » .

فْ السَّاعَهْ دِىْ بَابْ السَّمَا كَانْ مَفْتُوحْ ، فَرَبِّنَا سِمِعْ مِنْهَا .. حِبِلِتْ ووِلِدِتْ وَيدْ ، وسَمِّتُّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، . هِيَّهْ وِلْدِتُّهْ مِنْ هِنَا وأَبُوهْ مَاتْ مِنْ هِنَا[7] . رُوْحِىْ يَا أيَامْ وتْعَالَىْ يَا أيَامْ ، ، الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ كِبِرْ[8] .. بَقَهْ عَنْدُهْ قِيمِهْ سِتّ سِنِينْ .. أُمُّهْ وَدَّتُّهْ المَدْرَسَهْ مَا نَفعشْ[9] . كُلّ سَنَهْ يِسْقَطْ لِحَدّ آه ؟ .. مَا رِفِدُوهْ مِنِ المَدْرَسَهْ . ـ كِدَهْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ تِخَيِّبْ امَلِىْ ، دَانْتَهْ يَا ابْنِىْ اللِىْ لِيَّهْ فْ الدُّنْيَا دِىْ كُلُّهَا . آنا لِيَّهْ مِينْ وَلَّا عَنْدِىْ يَاهْ ؟ دَا آنا سِتّ فَقِيْرَهْ ، ومَالِيشْ غيرْ رَبِّنَا وانْتَهْ[10] . الغَرَضْ قَالْ لهَا : مِشْ هَيجْرَىْ حَاجَهْ ، آنا هَتْعَلِّمْ صَنْعَهْ .

خَدِتُّهْ مِنْ إيْدُهْ ورَاحِتْ بُهْ عَلَىْ وَاحِدْ نَجَّارْ فْ البَلَدْ اللِىْ هُمَّهْ فِيْهَا دِىْ ، زَىّ الحَاج مَصْطَفَىْ .. زَىّ سِعِيدْ ، قَالِتْ لُهْ : والنَّبِىْ يَا حَاجْ مَصْطَفَىْ الويدْ إبْنِىْ ، إنْتَهْ عَارِفْ كُلّ حَاجَهْ ، مَانَفعشْ فْ المَدْرَسَهْ ، وعَايزْ يِتْعَلِّمْ النِّجَارَهْ . اهِىْ صَنْعَهْ يَا اخُوْيَا يَأكُلْ مِنْهَا لُقْمِهْ عيشْ .. مَلُهشْ صَنْعَهْ[11] . قَالْ لهَا : ومَالُّهْ يَا سِتّ أم مِحَمَّد ، إحْنَا لِنَا بَرَكَهْ إلَّا إنْتِىْ .. تَعَالَى يَا مُحَمَّدْ خَد الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، والمَرَهْ مِشِتْ لِحَالُّهَا[12] .. رَوَّحِتْ . يُوْمْ إتْنِينْ إسْبُوعْ أمَّا تِصَحَّىْ مِحَمَّدْ عَشَانْ[13] يِرُوحْ الشُّغلْ قَالْ لهَا : مِشْ

رَايِحْ . ــ مِشْ رَايِحْ لَاهْ يَا ابْنِىْ ؟ الحَاج مَصْطَفَىْ زَعَّلَكْ فِىْ حَاجَهْ . ؟! قَالْ لهَا : لَعّ أبدًا ، مِشْ رَايِحْ وخَلَاصْ . ــ أُمَّالْ يَا ابْنِىْ هَتِعْمِلْ آه ؟ هَتُقْعُدْ كِهْ فِ البَيتْ ؟ . بَقَهْ تِبْقَىْ رَاجِلْ وتُقْعُدْ فِ البيتْ يَا مُحَمَّدْ ؟ قَالْ لهَا : لَعّ ، آنا بَسّ عَايِزْ أَتْعَلَّمْ صَنْعَهْ غيرْ دِىْ . ــ طَبْ ومَالَّهْ يَا ابْنِىْ ، زَىّ بَعْضُهْ .

خَدِتُهْ وَدَّتُهْ مَثَلاً لِوَاحِدْ حَدَّادْ ، مَفِيشْ فَايْدَهْ .. لِوَاحِدْ جِزْمَاتِىْ ، مَفِيشْ فَايْدَهْ . تِقْدَرْ تِقُولْ لَفِّتْ بُهْ عَ الصَّنَايْعِيَّهْ كُلُّهُمْ .. بَرْضُهْ مَفِيشْ فَايْدَهْ . يُقْعُدْ لُهْ يُومْ إتْنِينْ .. غَايْتُهْ إسْبُوعْ بِالْكِتِيرْ خَالِصْ ، ويْقُولْ : مَا ارْوَحْشْ . ــ لَاه يَا ابْنِىْ ؟ . يِقُولْ : عَايِزْ اتْعَلَّمْ صَنْعَهْ غيرْ دِىْ . آخِرةْ المَتَمَّهْ وَدَّتُهْ عَنْدْ وَاحِدْ خَيَّاطْ . ــ إصْبَاحْ الخيرْ يَابُو مَحْمُودْ[١٤] . ــ خيرْ صَبَاحِينْ يَا سِتّ أُم مِحَمَّدْ . ــ والنَّبِىْ يَا خُوَيَا الوِيدْ إبْنِىْ نِفْسِىْ يِتْعَلَّمْ صَنْعَهْ ، إنْتَهْ عَارِفْ البِيرْ وغَطَاهْ يَا ابُو مَحْمُودْ[١٥] ، وانْ شَاءَ الله مَا حَدَّشْ هَيْعَلِّمْهَالُهْ إلَّا إنْتَهْ . قَالْ لهَا : تِحْصَلْ البَرَكَهْ ، سِيبِيْهْ إنْتِىْ وزَوِّجِىْ . سَابِتْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَنْدْ ابُو مَحْمُودْ ومِشِتْ . إسْبُوعْ .. إتْنِينْ .. تَلَاتَهْ .. شَهَرْ ، الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ شِرِبْ الصَّنْعَهْ شُرِبْ[١٦] .. بَقَىْ أحْسَنْ مِ الأسْطَىْ بتاعه[١٧] .

الزَّبَايِنْ كُتِرْتْ ، إنْ كَانْ امَّا يِرُوحْ لابو مَحْمُودْ زبُونْ كُلّ شَهرْ ، وَلَّا كُلّ اسْبُوعْ ، بَقَىْ امَّا يِرُوحْ لُهْ زبُونْ واتْنِينْ كُلّ يُومْ . الويدْ امَّا يِفَصَّلْ حِلوْ ، وعَاطِىْ الصَّنْعَهْ حَقَّهَا . فَفِىْ يُومْ مِن الأيَّامْ جِهْ وَاحِدْ فِ الدُّكَّانْ ومْعَاه حِتَّهْ صُوفْ غَالْيَهْ قَوىْ .. جَايِبْهَا مَثَلاً مِن السُّعُودِيَّهْ وَلَّا مِن الكويتْ . وقَالْ : يَا ابُو مَحْمُودْ . قَالْ لُهْ : نَعَمينْ . قَالْ لُهْ : عَايْزَكْ تِفَصَّلْ لِىْ حِتَّهْ الصُّوفْ دِىْ جِبَّهْ زَىّ جِبَّهْ فِلَانْ ابُو فِلَانْ .. اللِىْ هِوَّهْ فَتْحْ البَابْ مَثَلاً .. واللِىْ إنْتَهْ عَايْزُهْ خُدُهْ . قَالْ لُهْ : بَسّ آخُدْ عَلِيهَا خَمْسِينْ قِرشْ . قَالْ لُهْ : أدِّيكْ جِنيهْ يَا سِيدِىْ مِشْ خَمْسِينْ . زَمَانْ كَانْ التَّفْصِيلْ رَخِيصْ مِشْ زَىّ اليُومِينْ دُولْ .. الجِبَّهْ عَشَانْ تِفَصَّلْهَا النَّهَارْدَهْ حِلوْ عَايْزَالْهَا تَلَاتِينْ جِنيهْ بِالقُلَيِّلْ خَالِصْ .. قَامْ مِحَمَّدْ خَد المَقَاسَاتْ بِتَاعْ الرَّاجِلْ تَمَامْ التَّمَامْ . ــ آجِى آخُدْهَا ايمْتَىْ[١٨] . ؟ قَالْ لُهْ مَثَلاً : تَعَالَىْ بَعدْ اسْبُوعْ . مِشِىْ الرَّاجِلْ وَابُو مَحْمُودْ قَالْ للشَّاطِرْ مِحَمَّدْ : شُوفْ لَوْ إنْتَهْ فَصَّلتْ الجِبَّهْ دِىْ حِلوْ آنَا هَعْمِلْ لَكْ أُجْرَهْ قِرشْ كُلّ يُومْ لِحَدّ مَا رَبُّنَا يِفْتَحْهَا عَلِينَا اكْتَرْ مِنْ كِهْ ، وَهَزُودَكْ . فِرِحْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. هَيِبْقَىْ لُهْ أَجْر اهَهْ . خَيَّطْ الجِبَّهْ ، ولَفَقْهَا[١٩] ، وركِّبْلَهَا القِيطَانْ[٢٠] .. وخَلَّاهَا عَلَىْ سِنْجِهْ عَشْرَهْ[٢١] . جِهْ الرَّاجِلْ صَاحِبْ الجِبَّهْ لَقَّاهَا عَالْ العَالْ ، عَطَىْ لَابُو مَحْمُودْ الجِنيهْ وخَد نَفْسُهْ واتِّكِلْ عَلَىْ الله مَبْسُوطْ آخِرْ انْبِسَاطْ ، أَبُو مَحْمُودْ جِه فِ آخِرْ النَّهَار عَطَىْ للشَّاطِرْ مِحَمَّد القِرشْ وقَفَلُوا الدُّكَّانْ وحَطّ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ القِرشْ فِ سَيَّالْتُهْ وطَيَّارَه عَ البيتْ[٢٢] . ــ يَا أُمِّى .. الأسْطَىْ عَطَانِىْ قِرشْ النَّهَارْدَهْ . امَّا يِمِدّ إيْدُهْ فِ جِيبُهْ يِطَلِّعْ القِرشْ مَلَقَهشْ ، السَّيَّالَهْ كَانِتْ مَخْرُومَهْ والقِرشْ وَقَعْ مِنْهَا .. الويدْ زِعِلْ ، طِلِعْ دَوَّرْ عَ القِرشْ[٢٣] .. فِ الشَّارِعْ .. فِ البيتْ ، إنْشَقَّتْ الأرضْ وبَلَعْتُهْ[٢٤] ، مَلَقَهشْ »[٢٥] وهِوَّهْ امَّا يِدَوَّرْ فِ البيتْ شَافْ أُوَضَهْ مَقْفُولَهْ[٢٦] كِهْ ، قَالْ : يَا أُمِّى ، الأُوَضَهْ دِىْ مَقْفُولَهْ لَاهْ . قَالِتْ لُهْ :- إذَا كَانْ سَالْتْ يِبْقَىْ وَجِبْ أقُولْ لَكْ .. أبُوكْ الله يِرْحَمُهْ قَبْلْ مَا يِمُوتْ قَفَلْ الأُوَضَهْ دِىْ ووَصَّانِىْ مَا أدِّكْشْ مِفْتَاحهَا وتِفْتَحْهَا غيرْ لَمَّا تِسْأَلْنِىْ . ولَاحَدَّشْ يِفْتَحهَا إلَّا إنْتَهْ . ــ فَاهْ طَبْ المِفْتَاحْ . ؟ قَامِتْ الوِلِيَّهْ[٢٧] عَلَىْ حِيلهَا[٢٨] جَابِتْلُهْ المِفْتَاحْ فَتَحْ الأُوَضَهْ مَلَقَاشْ فِيهَا حَاجِتِنْ تِخْلَقْ[٢٩] .. يَا دُوبْ دُولَابْ صُغَيِّرْ[٣٠] كِهْ فِ الحِيطَهْ[٣١] ، مِشِىْ عَليهْ فَتَحُهْ .. لَقَىْ فِيه كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَّهْ . قَالْ : الله يِسَامْحَكْ يَا بُوَيَا ، بَقَهْ هُمَّهْ دُولَهْ اللِىْ سَايِبْهُمْ ، وقَافِلْ عَليهُمْ أُوَضَهْ ، ومَحَدَّشْ يِفْتَحهَا غيرْ إبْنِىْ . الغَرَضْ مَدّ إيْدُهْ خَد الكِيسْ ، قَالْ : أهُوْ يِنْفَعْ أَحُطّ فِيه القِرشْ اللِىْ هَيْجِيلِىْ مِن الشُّغْلْ أحْسَنْ مَا يِقَعْ مِنِّىْ تَانِىْ . حَطّ

الكِيسْ فْ سَيَّالْتُهْ ، وقَفَلْ الأُوْضَهْ بِالمِفْتَاحْ ، ورَاحْ يِدِّىْ المِفْتَاحْ لأُمُّهْ قَالِتْ لُهْ : لَعّ يَا ابْنِىْ خَلِّىْ مِفْتَاحْ أُوْضْتَكْ مَعَاكْ . خَلَّاهْ مَعَاهْ .

صَبَحْ الصُّبحْ رَاحْ عَ الدُّكَّانْ زَىّ كُلّ يُوْمْ ، وفْ آخِرْ النِّهَارْ الأُسْطَىْ أبُو مَحْمُودْ عَطَالُهْ القِرشْ ، حَطُّهْ فْ الكِيسْ ورَوَّحْ . ــ خُدِى يَا أُمِّىْ أُجْرتِى اَهى النَّهَارْدَهْ . مَدّ إِيْدُهْ فْ الكِيسْ يِطَلَّعْ القِرشْ لَقَاهْ جِنيهْ ذَهَبْ . ــ مِنَاهْ يَامْحَمَّدْيِهْ[٣٢] ؟! قَالْ لَهَا : مَا اعْرَفشْ . ــ إِخْصْ عَلِيكْ[٣٣] مِشْ مِتْرَبِّىْ ، بَقَهْ الرَّاجِلْ يِاَمْنَكْ قُومْ إِنْتَهْ تِخُوْنُهْ . ورَاحِتْ نَازْلَهْ فِيْه ضَرْبْ . ــ يِلَّه قُدَّامِىْ[٣٤] . خَدِتُهْ مِنْ إِيْدُهْ عَلَىْ أَبُو مَحْمُودْ فِ البيتْ . ــ خيرْ يَا أم مِحَمَّدْ ؟ . قَالِتْ لُهْ : يِيْجِىْ مِنَاهْ الخيرْ . ؟! ــ آه ، فِيهْ آه ؟ قَالِتْ لُهْ : الويدْ إِبْنِىْ غَافْلَكْ وخَد الجِّنيهْ الدَّهَبْ دِهْ مِنْ الدُّكَّانْ ، إِمْسَحْهَا فِيَّهْ آنَا يَا أَبُو مَحْمُودْ ، دَا عَيِّلْ[٣٥] ولِسَّهْ مَعْقِلْشْ . قَالْ لُهْ : كِدَهْ يَا مْحَمَّدْ . ؟ بَقَهْ آنا عَامْلَكْ زَىّ إِبْنِىْ تِقُومْ إِنْتَهْ تِعْمِلْ كِهْ . ــ زَىّ بَعْضُهْ يَا أَخُوْيَا ، عَيِّلْ وغُلُطْ ، سَامْحُهْ بَقَهْ . قَالْ لَهَا : خَلَاصْ يَا أُم مِحَمَّدْ مِشْ هَيِجْرَىْ حَاجَهْ . خَد الجِّنيهْ الرَّاجِلْ وحَطُّهْ[٣٦] فْ جِيْبُهْ .. وِ .. صَدَقَ الله العَظِيمْ عَلَىْ كِهْ .

تَانِىْ يُوْمْ بَرْضُهْ[٣٧] الويدْ خَد القِرشْ مِنْ أبُو مَحْمُودْ ، وحَطُّهْ فْ الكِيسْ ، ورَاحْ يِدِّيهْ لُأُمُّهْ لَقَتْهْ جِنيهْ ذَهَبْ .. دَوَّرتْ فِيهْ الضَّرْبْ ، وخَدِتُهْ عَلَىْ أبُو مَحْمُودْ . ــ يَا اخْوْيَا خَلِّىْ بَالَكْ بَقَهْ مِنْ فِلُوْسَكْ ، العِيَّالْ مَتعْرَفشْ حَاجَهْ ، والمَالْ السَّايِبْ زَىّ مَمَّا يِقُوْلُوا يِعَلِّمْ السِّرْقَهْ[٣٨] . ــ آه ، فِيهْ حَاجَهْ تَانِىْ يَا أُم مِحَمَّدْ . ؟ ــ الويدْ بَرْضُهْ يَا اخْوْيَا النَّهَارْدَهْ خَد جِنيهْ مِن الدُّكَّانْ ، بَسّ أَهُو زَىّ إِبْنَكْ ، سَامُحْهُ المَرَّهْ دِىْ عَشَانْ خَاطْرِىْ . ــ وَالله يَاسِتّ أُم مِحَمَّدْ الوَاحِدْ مَا وَاعِىْ ، اَدِيْكِىْ[٣٩] إِنْتِىْ شَايْفَهْ وعَارْفَهْ ، وزَىّ بَعْضُهْ مِشْ هَيِجْرَىْ حَاجَهْ . خَد الجِّنيهْ وحَطُّهْ فْ جِيْبُهْ .. وِ .. صَدَقَ الله العَظِيمْ عَلَىْ كِهْ .

تَالِتْ يُوْمْ نَفْسْ المَوَّالْ . ــ آه الحِكَايَهْ دِىْ !! يِكُونشْ[٤٠] الكِيسْ هِوَّهْ السَّبَبْ ؟ . يِبْقَهْ رَاحْ رَابِعْ يُوْمْ عَنْدْ الأُسْطَىْ أَبُو مَحْمُودْ عَطَالُهْ اليُوْمْ دِهْ بَدَلْ القِرشْ خَمَسْ قُرُوشْ .. قَالْ : القِرشْ أَمَّا يِجِيْبِىْ جِنيه ، يِمْكِنْ الخَمَسْ قُرُوشْ يِيْجُوْبِىْ خَمَسْ جِنيهَاتْ . خَد الويدْ الخَمَسْ قُرُوشْ ، وبَدَلْ مَا يْحُطُّهُمْ فْ الكِيسْ حَطُّهُمْ فْ سَيَّالْتُهْ ، واتِّكِلْ عَلَىْ الله رَاحْ لُأُمُّهْ . ــ أَبُو مَحْمُودْ يَا أُمِّى عَطَانِىْ خَمَسْ قُرُوشْ النَّهَارْدَهْ . ــ فَاهْ هُمَّهْ . ؟ ــ أَهَمْ . طَلَّعْ الخَمَسْ قُرُوشْ مِنْ سَيَّالْتُهْ هُمَّهْ الخَمَسْ قُرُوشْ بِعِيْنُهُمْ ، خَدِتُهْ مِنْ إِيْدُهْ بَرْضُهْ عَلَىْ أَبُو مَحْمُودْ . ــ إِنْتَهْ يَا أُسْطَىْ عَطِيتْ لِمَحَمَّدْ خَمَسْ قُرُوشْ . قَالْ لها : اِيْوَهْ . قَالِتْ لُهْ : طَبْ يَا اخْوْيَا كَتَّرْ الفْ خَيْرَكْ[٤١] . ــ هِوَّهْ فِيهْ حَاجَهْ تَانِىْ يَاسِتّ أُم مِحَمَّدْ . ؟ ــ لَعّ يَا خُوْيَا .. أَبَدًا ، آنَا كُنتْ خَايْفَهْ بَسّ يِكُونْ الويدْ خَد الخَمَسْ قُرُوشْ دُولْ مِن الدُّكَّانْ وَلَّابِتَاعْ ، قُلتْ آجِىْ اسْأَلَكْ واطَمِنْ مِنَّكْ . هَيْقُولْ آه ؟ .. سُكُتْ . خَدِتْ الوِلِيَّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ومِشِتْ . صَبَحِتْ الصُّبحْ تِصَحِّيهْ[٤٢] يِرُوحْ الشُّغْلْ . قَالْ لهَا : مِشْ رَايِحْ . ــ يَاابْنِىْ أَبُوْ مَحْمُودْ يِزْعَلْ مِنَّكْ قُومْ رُوحْ الشُّغْلْ . قَالْ لهَا : يِزْعَلْ يِزْعَلْ مَانْشْ رَايِحْ ــ هَيِعْمِلْبُوْوَاهْ بَقَهْ الشُّغْلْ ــ حَطّ الخَمَسْ قُرُوشْ فْ الكِيسْ بَقَمْ خَمَسْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ . يِرُوحْ يِفُكّ الجِّنيهْ .. يِشْتِرِىْ مِنُّهْ اللِىْ عَايْزُهْ البيتْ كُلُّهْ .. لَحمْ ، رُزّ ، شَايْ ، سُكَّرْ ، جِمِيعْ مَا البيتْ عَايْزُهْ ويْحُطّ الفَكَّهْ اللِىْ بَاقِيْهْ فِ الكِيسْ تِبْقَىْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ .

يُوْمْ فْ يُوْمْ الأُوْضَهْ بِتَاعْتُهْ إِتْمَلَتْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ ، إِنْ كَانْ جَنْبُهْ جِتَّهْ أَرْضْ فَاضْيَهْ شَرَاهَا ، بيتْ أَصْحَابُهْ مِشْ عَايْزِيْنُهْ شَرَاهْ ، ويِلَّهْ هِدّ .. فِلُوْسُهْ جَاهْزَهْ .. هَدّ البيتْ اللِىْ هُمَّهْ فيه وبَنَىْ عَلَىْ الأَرضْ كُلُّهَا قَصرْ وَلَا قَصرْ المَلِكْ .. طُوْبَهْ دهب وطُوْبَهْ فَضَّهْ .. ــ آه دِه[٤٣] !! الويدْ دِهْ وَقَعْ عَلَىْ كِنزْ وَلَّا آه ؟

الكَلَامْ كُتْر .. فَرّ[٤٤] وَاحِدْ قَالْ : اَنَا بَقَهْ اللِىْ هَعْرَفْ لِكُو آخْرُهْ . ـــ هَتِعْرَفْ كِيفْ ؟ قَالْ لُهُمْ : سِيبُونِىْ يَانَا اتْصَرَّفْ مَالْكُوشْ دَعْوَهْ . هُمَّهْ قَاعْدِينْ والشَّاطِرْ مِحَمَّدْ جَىْ .. ـــ السَّلَامو عَليكُو . ـــ عَليكُو السَّلَامْ وَرَحْمَةُ الله وبَرَكَاتُهْ . وقِفُوا .. ـــ إتْفَضَّلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، زَىْ مَا تْقُولْ فْ دُكَّانْ كِهْ قَاعْدِينْ أمَّا بِتْسَهْرُوا فِيهْ ، كِلْمَهْ مِنْ هِنا ، وكِلْمَهْ مِنْ هِنَا ، جَتْ سِيرَةْ الجُوَازْ . ـــ طَبْ مَا اَنْتَهْ بَنِيتْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ قَصرْ اهَهْ أحْسَنْ مِنْ قَصرْ المَلِكْ مَا تَتْجوَّزْ لَاهْ[٤٥] . ؟ قَالْ لُهُمْ : هَنْجوَّزْ مِينْ ؟ !! قَالُوْ لُهْ : إتْجوَّزْ يَا أخِىْ بِنتْ المَلِكْ . الوِيدْ بَقَهْ اللِىْ قَالْ آنا هَعْرَفْلُكُوا اخْرُهْ ، قَالْ : بِنْتْ المَلِكْ !! يَا جَمَاعَهْ إتْكَلِّمُوْا عَلَىْ قَدِّكُوْ ، يَعْنِىْ هِوَّهْ مَافِيشْ غيرْ بِنتْ المَلِكْ .. البَنَاتْ مَا هِىْ كِتِيرَهْ ومَالْيَهْ الدُّنْيَا . قَالُوْ لُهْ : لَا هِىْ[٤٦] بِنتْ المَلِكْ أحْسَنْ مِنِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ وَلَّا آه ؟ قَالْ لُهُمْ : لَعْ اَنا مِشْ قَصْدِىْ كِهْ ، مَلِكْ وَلَّا وزِيرْ وَلَّا حَتَّىْ سُلْطَانْ اَهُوْ لِهْ مَهرْ وخَلَاصْ ، والشَّاطِرْ مِحَمَّدْ يِمْكِنْ مَا بِقْدَرشْ عَلَىْ مَهرْ بِنتْ المَلِكْ . قَالُوْ لُهْ : لَعْ يَا سِيدِىْ يِقْدَرْ ، اللِىْ بَانِىْ قَصرْ طُوبَهْ دَهَبْ وطُوبَهْ فَضَّهْ مِشْ هَيقْدَرْ عَلَىْ مَهرْ بِنتْ المَلِكْ ؟!!. قَالْ لُهُمْ : دَا مَهرْ كِبِيرْ ، ومَحَدَّشْ يِقْدَرْ عَليهْ غيرْ ولَادْ المَلُوكْ ، خَزَايِنْهُمْ مَلْيَانَهْ . قَاعْدِينْ هُمَّهْ كِهْ امَّا يِبِيعُوا ويِشْتِرُوْا فِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، قَامْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ قَالْ : آه رَأيُكُوْ بَقَهْ .. انا مِشْ هَتْجوَّزْ غيرْ بِنتْ المَلِكْ لَوْ حَتَّىْ المَلِكْ يُطْلُبْ تُقْلَهَا دَهَبْ بَدَلْ المَرَّهْ مِيتْ مَرَّهْ .

بِنتْ المَلِكْ دِىْ حَاجَهْ فِ الجَمَالْ مَاتِتْوصِفشْ ، وَمَفِيشْ غيرْ هِيَّهْ عَنْد أبُوْهَا ، وبَانِيلْهَا قَصرْ بَرَّهْ البَلَدْ مِنْ دُوْرِينْ ، إنَّمَا يِطَيِّرْ العَقْلْ ، هِيَّهْ والخَدَّامِينْ بِتَعُوتْهَا قَاعْدِينْ فِ الدُّورْ الفُوقَّانِىْ ، والحَرَسْ بِتَاعْهَا ، بِنتْ مَلِكْ بَقَهْ ، قَاعْدِينْ فِ الدُّورْ التَّحْتَانِى ، وَابُوهَا يِجِيلْهَا كُلّ سَنَهْ مَرَّهْ وَاحْدَهْ بَسّ يِطُمِّنْ عَلِيهَا ويِمْشِىْ ، ومَحَدَّشْ يِقْدَرْ يِشُوفْهَا خَالِصْ ، اللِىْ عَايِزْ يِشُوفْهَا يِدْفَعْ مِيتْ جِنيهْ دَهَبْ ، واللِىْ عَايِزْ يِقْعُدْ مَعَاهَا قِيمَهْ رُبعْ سَاعَهْ كِهْ يِدْفَعْ اَلفْ .. اَلفْ جِنيهْ دَهَبْ .. ويِقْعُدْ مَعَاهَا الرُّبعْ سَاعَهْ دِىْ .

الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَايِزْ يِشُوفْ البِنتْ ، طِلِعْ عَ القَصرْ لَقَىْ الحَارِسْ قَاعِدْ قُدَّامْ البَابْ ، قَالْ لُهْ : انا عَايِزْ أشُوفْ بِنتْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : مَعَاكْ مِيتْ جِنيهْ دَهَبْ . قَالْ لُهْ : مَعَايَا . دَفَعْ المِيتْ جِنيهْ ، والحَارِسْ ضَرَبْ جَرَسْ كِهْ فْ إيْدُهْ ، بَصِّتْ بِنتْ المَلِكْ مِن الشُّبَّاكْ الوِيدْ شَافْهَا وعَقْلُهْ طَارْ ، وهِيَّهْ قَفَلِتْ الشُّبَّاكْ . قَالْ لِلْحَارِسْ : طَبْ انا عَايِزْ أقْعُدْ مَعَاهَا شوَيَّهْ . قَالْ لُهْ : تِدْفَعْ الفْ جِنيهْ دَهَبْ وتُقْعُدْ مَعَاهَا رُبعْ سَاعَهْ بَسّ . قَالْ لُهْ : أدْفَعْ . عَطَالُهْ الألفْ جِنيهْ . قَالْ لُهْ : أدْخُلْ . دَخَلْ ، لَقَىْ السُّلَّمْ عَلَى يِمِينُهْ كِهْ طِلِعْ ع السُّلَّمْ للدُورْ التَّانِىْ .. دَبّ عَ البَابْ . ـــ مِينْ ؟ ـــ انا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ . ـــ أدْخُلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ . قَالِتْ لُهْ : مِشْ إنْتَهْ اللِىْ لِسَّهْ شَايِفْنِىْ دِلْوَخْتْ[٤٧] . ؟ قَالْ لهَا : أيْوَهْ . قَالِتْ لُهْ : مِشْ كُنتْ أحْسَنْ تِوفِّرْ المِيتْ جِنيهْ الدَّهَبْ اللِىْ إنْتَهْ شَفْتِنِى بِهُمْ وتِطْلَعْ تُقْعُدْ مَعَايَا مِن الأوَّلْ ، اَهُوْ بِيْقَهْ قَعَدتْ مَعَايَا وشُفْتِنِىْ . قَالْ لهَا : يَا سِتِّىْ مِشْ مُهِمْ ، الفِلُوسْ كِتِيرَهْ والحَمدُ لله . قَالِتْ لُهْ : كِتِيرَهْ ، قَلِيلَهْ .. المَثَلْ امَّا يِقُولْ خُدْ مِن التَّلّ يِخْتَلّ . قَالْ لهَا : لَاهِيخْتَلّ وَلَا حَاجَهْ . قَالِتْ لُهْ : كِيفْ[٤٨] مِشْ هَيخْتَلّ . ؟ قَالْ لهَا : البَرَكَهْ فِ الكِيسْ . ـــ كِيسْ آه ؟. قَالْ لهَا : الكِيسْ دِهْ . ـــ مَالْهْ الكِيسْ دِهْ . ؟ قَالْ لهَا : أحُطّ فِيهْ القِرشْ يِبقَى جِنيهْ دَهَبْ . ـــ مَعْقُولَهْ دِىْ ؟ !! قَالْ لهَا : مِشْ مِصَدَّقَهْ جَرِّبِيهْ . خَدِتْ الكِيسْ مِنُّه عَلَىْ أسَاسْ تِجَرِّبُهْ حَطِّتْ فِيهْ قِرشْ وطَلِّعْتُهْ لَقَتْهُ جِنيهْ دَهَبْ . جَنْبَهَا تَسْرِيحَهْ كِهْ[٤٩] ، فَتَحِتْ جُرِدْ[٥٠] التَّسْرِيحَهْ ورَمَتْ فِيهْ الكِيسْ ، وقَفَلِتْ عَليهْ بِالمِفْتَاحْ،وراحِتْ مِصَفِّقَهْ[٥١] عَلَىْ إيْدِيهَا كِهْ .. الحَرَسْ جِهْ يِجْرِىْ ـــ مِينْ اللِىْ أمَرْكُو تِسِيبُوْا الفَلَّاحْ دِهْ يِطْلَعْ هِنَا ، يَلَّهْ إرْمُوهْ بَرَّهْ . نِزِلُوا الحُرَّاسْ فِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ضَرَبْ .. عِدِمُوهْ العَافِيَهْ ، وِرَاحُوا شَايِلِينُهْ هِيلَهْ بِيلَهْ وِرَامِيينُهْ بَرَّهْ

القصرْ[٥٢] . رَوَّحْ عَ البيتْ . ــ مَالَكْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . ؟ ــ أَبدًا ، بَسّ تَعْبَانْ شِوَيَّهْ . اسْتَرَيَّحْ .. إنْ كَانْ اسْتَرَيَّحْ لَهْ يُومْ وَلَّا إتْنِينْ .. وقَامْ طَلَّعْ الطَّاقِيَّهْ ، قَالْ : مَلْهَاشْ لَازْمَهْ بَقَهْ القَنْعَرَهْ[٥٣] ، الكِيسْ وِرَاحْ ، والقِرْشِينْ اللِيْ قَاعْدِينْ أَهُمْ يِكَفُّونِيْ آنا وأُمِّي وخَلَاصْ . لِبِسْ الطَّاقِيَّهْ وطِلِعْ مِنِ الأَوْضَهْ لَقَىْ أُمُّهْ وَاقْفَهْ كِهْ ، قَالْ لَهَا : هَاتِيلِيْ لُقْمَهْ آنا آكُلْهَا ، آنا جَعَانْ . إتْلِفِتِتْ الوِلِيَّهْ كِهْ حَوَالِيهَا مَلَقَتْشْ حَدّ . ــ إنْتَهْ فَاهْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ ؟! ــ يَا سِتِّىْ مَا آنا قُدَّامِكْ أَهَهْ . ــ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، قُدَّامِىْ فَاهْ ؟ !! . قَلَعْ الطَّاقِيَّهْ شَافْتُهْ ــ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمْ ، إنْتُهْ طِلِعْتِلِيْ مِنَاهْ ؟ طِلِعْتِلِيْ مِنْ تَحتْ الأَرْضْ وَلَّا آه ؟!!. عِرِفْ بَقَهْ إنّ الطَّاقِيَّهْ دِىْ طَاقِيَّهْ الاخِفَا .. كَلْ لُقْمَهْ وخَدْ نَفْسَهْ وطِلِعْ جَرِىْ عَلَىْ بِنْتْ المَلِكْ .. لِبِسْ الطَّاقِيَّهْ وِرَاحْ دَاخِلْ .. طَبْعًا الحَارِسْ مَا شَافُوشْ ، طِلِعْ عَلَىْ السِّلَّمْ ، وِجَهْ عَنْدْ البَابْ وخَلَعْ الطَّاقِيَّهْ وحَطَّهَا فِىْ سَيَّالْتُهْ ودَبّ . ــ مِينْ ؟ . ــ آنا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ . ــ أُدْخُلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ .. قَالِتْ لُهْ : هِوَّهْ إنْتَهْ بِعِيْنَكْ .!! جِيتْ كِيفْ ؟. قَالْ لَهَا : جِيتْ كِيفْ !! البَرَكَهْ فِ الطَّاقِيَّهْ . ــ طَاقِيَّهْ آه . ؟ قَالْ لَهَا : الطَّاقِيَّهْ دِىْ . ــ مَالْهَا الطَّاقِيَّهْ دِىْ . ؟ قَالْ لَهَا : الوَاحِدْ يِلْبِسْهَا مِنْ هِنَا ويِخْتِفِىْ مِنْ هنا مَحَدِّشْ يِشُوفُهْ أَبدًا طُولْ مَا هِوَّهْ لَابِسْهَا[٥٤] . ــ مَعْقُولَهْ دِىْ .!! قَالْ لَهَا : مِشْ مِصَدَّقَهْ جِرِّبِيْهَا . خَدِتْ الطَّاقِيَّهْ عَلَىْ أَسَاسْ تِجَرِّبْهَا .. لِبِسِتْهَا .. الخَدَّامِينْ . ــ إنْتِىْ فَاهْ يَا سِتِّىْ ؟! ــ إنْتِىْ فَاهْ يَا سِتِّىْ ؟! عِرِفِتْ إنّ الطَّاقِيَّهْ دِىْ فِعْلًا طَاقِيَّهْ الاخْفَا ، فَتَحِتْ جُرِدْ التَّسْرِيحَهْ ورَمَتْ الطَّاقِيَّهْ فِيهْ وقَفَلِتْ عَلِيْهَا بِالمِفْتَاحْ ، وصَقَّفِتْ عَلَىْ ايدِيْهَا جَمّ الحُرَّاسْ يِجْرُوْا . ــ نَعَمْ يَا سِتّ هَانِمْ . ــ دَخَلْ كِيفْ دَا هِنَا ؟ ــ آه دِه !! إنْتَهْ دَخَلْتْ هِنَا كِيفْ ؟!!. نِزِلُوْا فِيهْ ضَرَبْ لَمَّا بِطَّطُوهْ ، ورَاحُوْا شَايِلِينْهُ هِيْلَهْ بِيْلَهْ بَرْضُهْ ، ورَمُوهْ بَرَّهْ القَصرْ . إتْسِنِّدْ عَ الحِيْطَانْ لَمَّا وصِلْ البِيتْ .. آه اللِيْ آنا كَلْتُهْ يَارَبِّىْ دِلْوَخْتْ وشِرِبْتْ عَلِيْهْ أُمَّيَّهْ[٥٥] !!. الغَرَضْ ، إنْ كَانْ إسْتِرَيَّحْلُهْ تَلَاتْ اَرْبَعْ تِيَّامْ وقَامْ ، طَلَّعْ العَصَايَا . ــ آه حِكَايْتَكْ بَقَهْ إنْتِىْ التَّانِيَهْ . يِقَلِّبْ فِيْهَا يِمِينْ وشِمَالْ ، ويِدُوسْ عَلِيْهَا بِايِدُهْ و ..[٥٦] ضَرَبْهَا فِ الأَرْضْ كِهْ .. امَّا يِجَرِّبْ .. مَا هُوْ عِرِفْ دِلْوَخْتْ أَكِيدْ العَصَايَا دِى هِيَّهْ التَّانِيَهْ فِيْهَا سِرّ ، يِبْقَهْ هِوَّهْ ضَرَبْهَا فِ الأَرْضْ مِنْ هِنَا ، ورَاحْ طَالِعْ لُهْ خَادِمْ العَصَايَا دِىْ مِنْ هِنَا . ــ شُبَّيكْ لُبَّيكْ عَبْدَكْ بِينْ إِيْدِيكْ ، ايشْ تُطْلُبْ[٥٧] .؟ قَالْ لُهْ : تِوَدِّيْنِىْ عَنْدْ بِنْتْ المَلِكْ دِلْوَخْتْ أَهَهْ . بِتْبُصّ بِنْتْ المَلِكْ لَقَتْهُ وَاقِفْ قُدَّامْهَا .. ــ إنْتَهْ مِينْ اللِيْ دَخَّلَكْ ؟ دَخَلْتْ كِيفْ مِنْ غِيرْ مَا تِسْتَأْذِنْ وتِدِبّ عَ البَابْ ؟!. قَالْ لَهَا : يَا سِتِّىْ اسْتَأْذِنْ لَاهْ ، وادِبّ عَ البَابْ لَاهْ . ــ كِيفْ الكَلَامْ دِهْ ؟. قَالْ لَهَا : البَرَكَهْ فِ العَصَايَا . ــ عَصَايَهْ آه .؟ قَالْ لَهَا : العَصَايَا دِىْ . ــ مَالْهَا العَصَايَا دِىْ ؟. قَالْ لَهَا : اضْرُبْهَا فِ الأَرْضْ ، يِطْلَعْ لِىْ الخَادِمْ بِتَاعْهَا ، اللِيْ آنا عَايِزْهْ كُلُّهْ يِنِفِّذْهُلِيْ فِ الحَالْ . ــ مَعْقُولَهْ دِىْ .؟!! قَالْ لَهَا : مِشْ مِصَدَّقَهْ جَرِّبِيْهَا . خَدِتْ مِنُّهْ العَصَايَا عَلَىْ اسَاسْ تِجَرِّبْهَا .. ضَرَبِتْهَا فِ الأَرْضْ طِلِعْ لَهَا الخَادِمْ . شُبَّيكْ لُبَّيكْ ، عَبْدَكْ بِينْ إِيْدِيكْ ، ايشْ تُطْلُبْ . قَالِتْ لُهْ : تِوَدِّىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ دِهْ فِ صَحَرَا تِكُونْ سَمْسَهَا نَارْ حَمَرَهْ ، وَلَا فِيْهَا أُمَّيَّهْ وَلَا خُضَرَهْ . بَصّ لَقَىْ نَفْسُهْ فِ صَحَرَا مَافِيْهَاشْ نُفَّاخْ النَّارْ[٥٨] ، والسَّمسْ امَّا تِقْدَحْ فِيْهَا قَدْحْ . قَالْ : اسْتَأْهِلْ اكْتَرْ مِنْ كِهْ .

فِضِلْ مَاشِىْ ، والسَّمسْ تِنْقَحْ فِيهْ[٥٩] إنّ يِلَاقِىْ حَتَّىْ بَطْنْ جَبَلْ[٦٠] يِدَّأَرَىْ[٦١] فيه .. ابدا . دَخَلْ عَلِيهْ اللِيلْ نَامْ فِ مَكَانُهْ .. هَيِعْمِلْ آه ؟ .. صَبَحْ الصُّبح قَامْ مِشِىْ يَرْضُهْ . حَسّ بِالعَطَشْ . خَدْ زَلَطَهْ صُغَيِّرَهْ كِهْ وحَطَّهَا تَحتْ لِسَانُهْ ، وفِضِلْ مَاشِىْ ، جَاعْ . ــ آه يَارَبِّىْ اللِيْ آنا عَمَلْتُهْ بَسّ عَشَانْ اشُوفْ الغُلْبْ اللِيْ آنا فِيْه دِهْ ؟ !! شَافْ نَخْلِتِينْ عَلَىْ مَدّ العِينْ[٦٢] ، نِفْسُهْ اتْحَرَّكِتْ[٦٣] ، قَالْ : يَا عَالِمْ

هَوْصَلُّهُمْ وَلَّا مِشْ هَوْصَلُّهُمْ ؟. الغَرَضْ فِضِلْ مَاشِيْ لَمَّا وصِلُّهُمْ ، لَقَىْ وَاحْدَهْ بَلَحْهَا أَحْمَرْ والتَّانْيَهْ بَلَحْهَا أَصْفَرْ ، بَسّ نَخْلِتِينْ جِرُوْدْ[٦٤] .. مَلْطْ مَافِهُمشْ خَنْشِيْرَهْ[٦٥] .. يَعْنِىْ مَايِقْدَرشْ يِطْلَعْهُمْ .. جِهْ تَحْتِيْهُمْ وقَعَدْ ، قِيْمِةْ سَاْعَهْ .. نُصّ سَاْعَهْ . وِرَاْحِتْ وَاْقْعَهْ قُدَّاْمُهْ بَلَحَهْ حَمَرَهْ ، عَلَىْ طُولْ عَلَىْ حَنَكُهْ .. جَعَانْ بَقَهْ .. بَصّ لَقَىْ نَفْسُهْ غُطُسْ فِ الرَّمْلَهْ لِحَدّ رَقَبْتُهْ .. قَالْ : جَالَكْ المُوتْ يَاتَارِكْ الصَّلَا ، اَنَا عَمَلْتْ آه لِدَا كُلُّهْ . ؟! شِوَيَّهْ ووَقَعِتْ بَلَحَهْ صَفَرَهْ . قَالْ : بِالْمَرَّهْ ، خَلِّيْنِىْ انْدِفِنْ وَاخْلَصْ . كَلْ البَلَحَهْ الصَّفَرَهْ دِىْ ، لَقَىْ نَفْسُهْ عَلَىْ وِشّ الاَرضْ . ــ يَاهْ !! لَوْ مَعَاْيَا حَتَّىْ وَلَوْ بَلْحَتِينْ مِنْ البَلَحْ دِهْ ، وَاشُوفْ بِنْتْ المَلِكْ . هِوَّهْ امَّا يِقُولْ كِهْ وبَصّ لَقَىْ تِعْبَانْ[٦٦] احْمَرْ قَاْطِرْ[٦٧] حَيَّهْ سَمَرَهْ[٦٨] ، وقَاْطِعْ قَلْبَهَا قَطْعْ . جَنْبُهْ هِوَّهْ حِتَّهْ حَجَرْ كِبِيْرَهْ كِهْ ، رَاحْ شَاْيِلْهَا بِعِزْمْ مَا عَنْدُهْ وعَلَىْ رَاسْ التِّعْبَانْ وِدِبّ .. التِّعْبَانْ مَاتْ . والحَيَّهْ إِتْنَفَضِتْ إِتْنَفَضِتْ بَقَتْ سِتّ جَمِيلَهْ .. فِ الجَمَاْلْ مَخْلُقْتِشْ . الشَّاْطِرْ مِحَمَّدْ خَافْ .. جِتَّتْهْ قَشْعَرِتْ كُلَّهَا[٦٩] .. قَالِتْ لُهْ : مَتْخَفْشْ ، آنا بِنْتْ مَلِكْ الجَّانْ الاَسْمَرْ ، واللِىْ إِنْتَهْ قَتَلْتُهْ دِهْ إِبنْ مَلِكْ الجَّانْ الاَحْمَرْ ، وجِهْ يُخْطُبْنِىْ مِنْ اَبُوْيَا مِنْ قِيْمِةْ تَلَاتْ تُشْهُرْ كِهْ اَبُوْيَا مَا وَافِقْشْ ، هِجِمْ عَلَىْ اَبُوْيَا بِجِيْشُهْ قَتَلُهْ ، وخَدْ مُلْكُهْ ، وآنا هِرِبْتْ ، اوِّلْ مَا عِرِفْ إِنّ آنا هِرِبْتْ جِرِىْ وَرَاْيَا ، ولَحَقْنِىْ ، وادِيْنَا عَ الحَالْ دِهْ ، لَقِيتْ الاَرضْ كُلَّهَا وِهِوَّهْ وَرَاْيَا مِشْ سَاْيِبْنِىْ[٧٠] ، ولُوْلَا إِنْتَهْ كَانْ خَدْنِىْ خَدَّاْمَهْ عَنْدُهْ ، فَإِنْتَهْ إِتْمَنَّى عليَّه الى إِنْتَهْ عَايِزْهْ كُلُّهْ ، ويْبِقَىْ بَرْضُهْ لِكْ جِمِيلْ . قَالْ لَهَا : يَاسِتِّىْ آنَا مِشْ عَايِزْ حَاْجَهْ غِيرْ زُبَاْطِهْ بَلَحْ مِنْ النَّخْلَهْ دِىْ وُزُبَاْطَهْ مِنْ النَّخْلَهْ دِىْ وارَوَّحْ بَلَدِىْ[٧١] ، ويْبِقَهْ كَتَّرْ أَلَفْ خَيْرِكْ . قَالِتْ لُهْ : بَسّ كِدَهْ ؟. جَاْبِتْلُهْ الزُّبَاطِيْنْ وقَالِتْ لُهْ : إِرْكَبْ ، غَمَّضْ عِنِيكْ وارْكَبْ عَلَىْ ضَهَرِىْ[٧٢] . غَمَّضْ عِنِيهْ ، وِرِكِبْ عَلَىْ ضَهَرْهَا .. ويَادوبْ ، قِيْمِةْ دَقِيْقَهْ وَلَّادَقِيْقْتِينْ ، قَالِتْ لُهْ : فَتَّحْ . فَتَّحْ لَقَىْ نَفْسُهْ فِ بِيتْهُمْ . أُمُّهْ شَافْتُهْ دَوَّرِتْ العِيَاطْ[٧٣] . ــ انْتَهْ كُنتْ فَاهْ يَاابْنِى ؟. قَالْ لَهَا : كُنتْ عَنْدْ وَاْحِدْ صَحْبِىْ ، وحِلِفْ عَلَيَّهْ ابِيِّتْ بِيِّتْ . ــ طَبْ مِشْ تِقُولْ آنا رَايِحْ المَكَانْ الفِلَانِىْ عَشَانْ مَا اتْوَغْوِشْ عَلِيكْ[٧٤] . قَالْ لَهَا : حَاضِرْ ، المَرَّهْ الجَّيَّهْ لَوْ آنا رَايِحْ مِشْوَارْ بِعِيدْ وَلَّا حَاْجَهْ هَبْقَهْ اقُوْلْ لِكْ[٧٥] .

دَخَلْ عَ الأُوْضَهْ بِتَاْعْتُهْ حَطّ فِيْهَا البَلَحْ ، وقَفَلْ وَرَاْهْ ، وطِلِعْ . طِلِعْ رَاحْ عَلَىْ مَصْطَفَىْ النَّجَّارْ .. اللِىْ كَانْ امَّا يِتْعَلِّمْ عَنْدُهْ فِ الاَوَّلْ خَاْلِصْ ومَنَفَعشْ .. قَالْ لُهْ : يَاحَاْج مَصْطَفَىْ . قَالْ لُهْ : نَعَمْ . قَالْ لُهْ : آنا عَايِزَكْ تِعْمِلْ لِىْ عَرَبِيَّهْ لِوَاْحِدْ مِعْرِفَهْ هَيْبِيْعْ عَلِيْهَا شِوَيَّهْ فَاكْهَهْ ، شِوَيَّهْ خُضَارْ ، يَاكُلْ مِنْهُمْ لُقْمِةْ عِيشْ . قَالْ لُهْ : ومَالُهْ ، حَاضِرْ . قَالْ لُهْ : بَسّ عَايِزْهَا تِكُونْ عَرَبِيَّهْ مَحَصَلِتشْ . قَالْ لُهْ : مَاشِيْ . ــ اَخُدْهَا ايمْتَىْ ؟ قَالْ لُهْ : زَىّ النَّهَارْدَهْ إِنْ شَاءَ الله . ــ مِشْ قَبْلْ كِدَهْ . ؟ قَالْ لُهْ : إِنْتَهْ آدِيكْ شَايِفْ بِعِيْنَكْ ، شُغْلْ اَهَهْ بِتَاْعْ نَاسْ قُدَّاْمُهْ يِيْجِىْ شَهْرْ ومَكْرُوبِينْ عَلِيهْ[٧٦] ، ورَايْحِينْ جَايِينّ . قَالْ لُهْ : مَاتْكَتَّرشْ ، اللِىْ إِنْتَهْ عَايِزْهْ خُدْهْ بَسّ خَلِّصْهَا لِىْ عَلَىْ طُولْ . ــ عَلَىْ طُولْ كِيفْ ؟. قَالْ لُهْ : يَعْنِىْ اَخُدْهَا بُكْرَهْ بِالْكِتِيرْ . قَالْ لُهْ : خَلَاصْ ، آنا هَسِيبْ كُلّ الشُّغْلْ اللِىْ فْ إِيْدِىْ واَخَلِّصْهَالَكْ عَلَىْ بَعْدْ بُكْرَهْ . فِ المِيعَادْ رَاحْ الشَّاْطِرْ مِحَمَّدْ لَقَىْ العَرَبِيَّهْ زَىّ العَرُوْسَهْ . خَدْهَا ، وبَسَطْ الحَاْجْ مَصْطَفَىْ النَّجَّارْ آخِرْ إِنْبِسَاْطْ ، ومِشِىْ . حَطّ البَلَحْ الاَحْمَرْ فُوقْ العَرَبِيَّهْ ، وغَطَّاْهْ إِنْ كَانْ بِفُوطَهْ كِهْ وَلَّا بِمَنْدِيْلْ وَلَّا بِتَاْعْ ، ولَفّ شَالْ[٧٧] حَوَالِينْ[٧٨] رَاسُهْ .. عَشَانْ مَحَدِّشْ يِعْرِفُهْ .. وطِلِعْ بَرَّهْ البَلَدْ . يَا دُوبْ قَرَّبْ عَلَىْ قَصْرْ بِنْتْ المَلِكْ ، رَاحْ شَايِلْ الغَطَا مِنْ عَ البَلَحْ ونَادِمْ بِصُوتْ حَيَّانِىْ بَقَهْ[٧٩] : ــ بَلَحْ مِنْ غِيرْ أَوَانْ يَابَلَحْ . بِنْتْ المَلِكْ سِمِعِتْ وَاحِدْ امَّا يِنَادِمْ عَلَىْ بَلَحْ ــ مَعْقُوْلَهْ فِيهْ بَلَحْ اليُومِينْ دُولْ .!! بَصِّتْ مِنِ الشِّبَّاْكْ ، شَافِتْ وَاحِدْ فِعْلَا امَّا يِبِيْعْ بَلَحْ . ــ يَا فُلَانَهْ . ــ نَعَمْ يَا سِتِّىْ . إِنْزِلِىْ قَوَامْ إِشْتِرِيْلِىْ وِقِّتِينْ بَلَحْ[٨٠] .

نِزِلِتْ الخَدَّامَهْ تِجْرِىْ ــ يَا عَمّ الحَاج إِوْزِنْ لِنَا وقِّتِينْ بَلَحْ . وِزِنْ لهَا الوقِّتِينْ البَلَحْ . خَايِفْ هِوَّهْ لَتَاكُلْ مِنُّهُمْ قَبلْ مَا تْرُوحْ لِسِتُّها . قَالْ لهَا : هِوَّهْ البَلَحْ دِهْ لِكِىْ يَا سِتّ .؟ قَالِتْ لُهْ : لَعّ مِشْ[٨١] لِيَّهْ . قَالْ لهَا : إِنْتِىْ بَابِنْ[٨٢]عَلِيكِىْ سِتّ طَيِّبَهْ وبِنتْ حَلاَلْ ، وتِسْتَاهْلِىْ النَّصِيحَهْ[٨٣] . ــ خيرْ يَا اخُوْيَا ، فِيهْ آه . ؟! قَالْ لهَا : خيرْ إِنْ شَاء الله ، إِنْتِىْ مَاتِسْتَاهْلِيشْ غيرْ الخيرْ . قَالِتْ لُهْ : الله يِبَارِكْ فِيكْ ، ويْبَارِكْلَكْ فِىْ صِحِّتَكْ وفِىْ شَبَابَكْ . قَالْ لهَا : شُوْفْ ، مَاتْخَلِّيشْ حَدّ يَاكُلْ مِن البَلَحْ دِه غيرْ صَاحْبِتُه ، اللِىْ هِيَّهْ دَافْعَهْ تَمَنُّهْ ، وتِبْقَهْ وَاخْدَهْ بَالِكْ مِن النَّوَىْ اللِىْ امَّا تِرْمِيهْ ، كُلّ مَا تِرْمِىْ نَوَاْيَهْ تَاخْدِيْهَا ، واسْتَنِّىْ عَ النَّوَىْ دِهْ قِيمَهْ يُوْمْ .. إِتْنِينْ ، وإِنْتِىْ هَتْلاَقِيهْ كُلُّهْ نَوَىْ دَهَبْ . ــ يُسْتُرَكْ .. يِسِهِّلْ لَكْ طَرِيقَكْ . ــ اوْعَىْ[٨٤] تِخَلِّىْ حَدّ غيرْ صَاحْبِتُّهْ يَاكُلْ مِنُّهْ ، عَشَانْ لَوْحَدّ غيرْهَا كَلْ مِنُّهْ النَّوَىْ بِتَاعُهْ مِشْ هَيِبْقَىْ دَهَبْ ، آنا قُلتْ لِكْ اهَهْ وانْتِىْ حُرَّهْ . ــ رُوحْ إِلَهِىْ يِفْتَحْهَا فِ وِشّكْ ، ويْوَقَّفْلَكْ إِوْلاَدْ الحَلاَلْ اللِىْ زَيَّكْ فِىْ سِكَّتَكْ .

خَدِتْ الوقِّتِينْ البَلَحْ وطِلِعِتْ تِجْرِىْ عَلَىْ سِتُّهَا . ــ إِتْفَضَّلِىْ يَاسِتِّىْ البَلَحْ اهَهْ . خَدِتْ مِنْهَا سِتُّهَا البَلَحْ ، وطَلَّعِتْ بَلَحَهْ تَاكُلْهَا ، هِيَّهْ كَلِتْهَا مِنْ هِنَا وزَاحِتْ نَازْلَهْ مِنْ تَانِىْ دُوْرْ عَ الأرضْ مِنْ هِنَا .. غُطِسِتْ لِحَدّ رَقَبِتْهَا .

إِتْلَمّ الحَرَسْ اللِىْ فْ السَّرَايَا كُلُّهْ يِبْحِتُوا[٨٥] حَوَالِينْ بِنتْ المَلِكْ عَشَانْ يِطَلَّعُوْهَا .. أَبدًا ، الأرضْ تِتْلَمّ تَانِىْ ، يِبحِتُوا .. تِتْلَمّ تَانِىْ . ــ آه الحِكَايَهْ دِىْ ؟ !! إِحْنَا نِبْعَتْ[٨٦] للمَلِكْ بَقَهْ مَفِيشْ فَايْدَهْ ، نِقُوْلْ لُهْ بِنْتَكْ عَيَّانَهْ[٨٧] .

بَعَتُوا للمَلِكْ .. جِه المَلِكْ يِجْرِىْ .. بِنْتُهْ الوَحْدَانِيَّهْ بَقَهْ مَافِيشْ غيرْهَا .. ــ آه ، بِنْتِىْ عَيَّانَهْ كِيفْ ؟. حَكُوْلُهْ الحِكَايَهْ مِنْ طَقْطَقْ لَسَلاَمُو عَلِيكُو[٨٨] . دَخَلْ شَافْ البِنتْ ــ حَالِتْهَا تِقَطَّعْ القَلبْ . طَلَّعْ مُنَادِىْ فِ المِدِيْنَهْ « بِنتْ المَلِكْ عَيَّانَهْ واللِىْ يِصْحِيْهَا يِتْجَوِّزْهَا[٨٩] ، واللِىْ مَا يِصْحِيْهَاشْ المَلِكْ هَيِقْطَعْ رَقَبْتُهْ » .. عَشَانْ مَاحَدّشْ يِقُوْلْ أَصْحِيْهَا وهِوَّهْ عَارِفْ إِنُّه مِشْ هَيِقْدَرْ يِصْحِيْهَا .. إِتْقَدَّمُوْا بَقَهْ النَّاسْ الحُكَمَا .. اللِىْ لِهُمْ فِ المَسَائِلْ دِىْ .. عَشَانْ آه ؟ .. يِتْجَوِّزُوا بِنتْ المَلِكْ . حَاجَهْ كِبِيْرَهْ قَوِىْ ، ودِىْ فُرْصَهْ . يِتْقَدَّمْ فِلاَنْ دِهْ . ــ آنا يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ اصْحِيْهَا . ــ إِنْتَهْ عَارِفْ الشَّرْطْ ؟ . ــ ايْوَهْ عَارْفُه . ــ طَبْ تَعَالَىْ شُوْفْهَا الأوَّلْ . يُدْخُلْ يِشُوفْهَا .. إِنْ قَالْ ايْوَهْ اطَلَّعْهَا ومَطَلَّعْهَاشْ يِقْطَعْ رَقَبْتُهْ . إِنْ قَالْ لَعّ مَا اقْدَرْشْ يِبْقَهْ خَلاَصْ .. يِتِّكِلْ عَلَىْ الله يِرُوحْ مِنْ مَكَانْ مَاجِهْ . إِتْقَدَّمُوْا كِتِيرْ ؟ .. إِتْقَدَّمُوا تِسْعَهْ وتِسْعِينْ وَاحِدْ ، والتِّسْعَهْ وتِسْعِينْ دُوْلْ مَعرِفُوشْ يِطَلَّعُوْهَا ، والمَلِكْ قَطَعْ إِرْقَابْهُمْ وعَلَّقْهَا عَلَىْ بَابْ المِدِيْنَهْ .

خَد الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ بَلَحَهْ صَفْرَهْ مِن البَلَحْ اللِىْ عَنْدُهْ ، حَطَّهَا فِ جِيْبُهْ ، وِرَاحْ عَلَىْ المَلِكْ . ــ آنا يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ اللِىْ هَصْحِىْ بِنْتَكْ . قَالْ لُهْ : طَبْ أُدْخُلْ شُوفْهَا الأوَّلْ . دَخَلْ شَافْهَا قَالْ : ايْوَهْ أَطَلَّعْهَا . ــ يَا ابْنِىْ إِنْتَهْ لِسَّهْ شَابّ وُخْسَارَهْ ، وادِيكْ شَايِفْ تِسْعَهْ وتِسْعِينْ حَكِيمْ إِتْقَطَعِتْ رَقَبِتْهُمْ ، ومِتْعَلِّقْه عَلَىْ بَابْ المِدِيْنَهْ . قَالْ لُهْ : آنا هَطَلَّعْهَا ، بَسّ لِيَّهْ شَرطْ تَانِىْ . ــ شَرطْ آه .؟ قَالْ لُهْ : لِيَّهْ عَنْدَهَا امَانَهْ ، اخُدْهَا قَبلْ مَا اعْمِلْ أَىّ حَاجَهْ . ــ امَانَهْ آه . ؟ قَالْ لُهْ : كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَّهْ . ــ فِلاَنْ دِهْ لِهْ عَنْدِكْ كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَّهْ ؟ . قَالِتْ : ايْوَهْ . ــ طَبْ هُمَّهْ فَاهْ ؟. قَالِتْ : فِ التَّسْرِيحَهْ ، المِفْتَاحْ فِ المَكَانْ الفِلاَنِىْ بِتَاعْ الجُرْدْ الفِلاَنِىْ ، إِفْتَحُوا الجُرْدْ وادُّوهُمْلُهْ ، يِمْكِنْ آنا مَا حَصَلِّيشْ اللِىْ حَصَلِّىْ دِهْ غيرْ عَشَانْ ظَلَمتْ الرَّاجِلْ دِهْ ... اللِىْ هِوَّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ... جَابُوْلُهْ حَاجْتُهْ وادُّوهَالُهْ وهِوَّه طَلَّعْ البَلَحَهْ الصَّفْرَهْ مِنْ جِيْبُهْ ، قَالْ لهَا : كُلِىْ دِىْ . كَلِتْهَا .. طِلِعِتْ عَلَىْ الأرضْ كَأَنّ مَفِيشْ حَاجَهْ

حَصَلِتْ . ــ بِنتْ المَلِكْ صِحِتْ ، وصَحَاهَا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ . جَابْ المَلِكْ المَاذُونْ كِتِبْ لُهْ كِتَابْهْ عَلِيهَا ، وعَمَلْ لُهُمْ فَرَحْ أربِعِينْ لِيلَهْ ، واتَّجوِّزْهَا .. وعَاشُوا فِ التِّبَاتْ والنِّبَاتْ ، وخَلِّفُوا صُبْيَانْ وبَنَاتْ .

* **الراوى :**

راشد عبد السلام على ــ أمى ــ لا يعمل ــ مواليد عام ١٩٢٠ م ــ قرية « أبو العباس » ، مركز بنى مزار ، محافظة المنيا .

مكان جمع الحكاية وتاريخه : « أبو العباس » ــ ١٩٩٠ م .

* **هذه الحكاية تعرف لدى اهل المنطقة التى جمعت منها باسم « حجيوه » ، وجمعها « حجيوات » و « حجاجيو » . وهم يعنون بمصطلح « حجيوه » كل ما يروى من القصص على انه من عمل العقل ، ولا نصيب للحقيقة فيه ، سواء فى ذلك القصص الذى يخلو من العناصر الخارقة او يحتشد بها ، والذى يعيش فى جو واقعى او فى جو خرافى . وعلى هذا الأساس نذهب إلى أن مصطلح « حجيوه » مشتق من الحجا ، اى : العقل ، ومن ثم فهى ترتبط به إرتباطا وثيقا ، بمعنى انها لا تخرج عن كونها عملاً تاليفيا من اعمال العقل الجمعى فى مواجهة الواقع ، او ما تخشى الجماعة الشعبية صيرورة الواقع إليه فى المستقبل ، حفاظا على قيم مجتمعها وتماسكه الاجتماعى . وتاتى عبارة « حجُّك الله » ، التى تفتتح بها « الحجيوات » ، ــ غالبا ــ دون غيرها من انماط القص التى يروونها بوصفها حقيقة قد حدثت بالفعل ، لتعزز هذا الطرح ، فهى بمثابة دعاء ، ودعوة فى الوقت نفسه ، من الراوى للمتلقين بان يهيىء لهم الله من العقل ما يدركون به الفائدة التى من اجلها انشئت هذه « الحجيوه » او تلك ، ويكون رد المتلقين على ذلك : « نجُّك الله » ، اى : انجاك الله ايها الراوى من الزلل وحفظك لنا . لمزيد من التفاصيل ، راجع للباحث : الحكايات الشعبية والحواديت فى منطقة شُلقام .. جمع وتصنيف ــ مخطوطة ماجستير مقدمة إلى المعهد العالى للفنون الشعبية ــ اكاديمية الفنون ــ إشراف : ا.د. نبيلة إبراهيم ، ا. صفوت كمال ــ ١٩٩٣ ــ ص : ٥٦ ــ ٦٢ .**

* فى روايات نسائية لهذه الحكاية تدعو زوجة الحراث قائلة : « يَارَب يَارَبَّابْ رَفَعْتِ وشِّ القَبِيحْ لِوشَّكْ المِلِيحْ تَدِّينِى وِيدْ وَاسَمِّيهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ » . ويتفق هذا الدعاء فى بنيته مع الطبيعة الأنثوية للمراة أكثر مما يتفق مع الطبيعة الذكورية للرجل .

معانى المفردات والتعبيرات الشائعة :

١ ــ مخلِّفوش : لم ينجبوا من يخلفهم بعد رحيلهم .

٢ ــ مخلُّوش حدّ : لم يتركوا أحدا .

٣ ــ على وش الفجر : أى وقد أوشك الفجر على أذان .

٤ ــ ملط زلط : تعبير شائع يعنى التجرد من الملابس تماما ، وبه إتباع .

٥ ــ وِشّها : وجهها .

٦ ــ وِيد : ولد .

٧ ــ هِيَّه : هى .

٨ ــ روحى يا أيام وتعالى يا أيام : تعبير شائع يفيد كر الأيام ، وبه يقفز الراوى فوق أحداث مفترضة ، لا أهمية لها ، إلى الحدث الذى يهمه .

٩ ــ وَدَّتُه : أوصلته . وأصلها من « التأدية » ، ولمعناها المذكور أصل فى اللغة .

١٠ ــ إنته : أنتَ .

١١ ــ ملهش : ليس له .

١٢ ــ المرَه : المراة .

١٣ ــ عشان : لأجل .

١٤ — إصباح الخير : هكذا يلقون تحية الصباح فى قرية الراوى ، وكأنهم يقولون : إصباحُ الخير إصباحك هذا .

١٥ — إنته عارف البير وغطاه : تعبير شائع يفيد عدم خفاء الأمر بتفاصيله على من يقال له .

١٦ — شرب الصنعة : أتقنها وعرف أسرارها .

١٧ — أسطى : كلمة فارسية معناها « الأستاذ » ، وهى تطلق فى العامية المصرية على الماهر فى صنعة ما .

١٨ — ايْمتى : متى .

١٩ — لفقها : خاط حرفى المخيط من الداخل .

٢٠ — القيطان : خيط إسطوانى من الحرير أو الكتان يوضع حول رقبة الثوب وذيله وطرفى كميه لدعمهم وزينتهم .

٢١ — على سنجة عشره : تعبير شائع يفيد الكمال .

٢٢ — سيَّاله : جيب ذو فتحة طولية يكون فى الجلباب لتوضع فيه الأشياء .

٢٣ — دوَّر : بحث وجدَّ فى البحث .

٢٤ — انشقت الأرض وبلعته : تعبير شائع يفيد معنى الإختفاء التام .

٢٥ — ملقهش : لم يجده .

٢٦ — أوضه : حجرة .

٢٧ — الوليَّه : « الولى » واحد الأولياء . وهكذا تكون « الوليَّه » للمرأة بمثابة التكريم لها ، بيد أن الكلمة تأخذ فى أحيان كثيرة المعنى المضاد لذلك .

٢٨ — حيْلها : « الحيل » هو الحول والقوة ، يقولون : « فلان مافيهش حيل » أى ليست به قوة . و « قامت على حيلها » أى اعتمدت فى قيامها على ما بها من قوة .

٢٩ — حاجتن : حاجةٌ ، لكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع .

٣٠ — يادوب : تؤدى معنى بالكاد .

٣١ — كِه : هكذا .

٣٢ — مِنَاه ؟ : من أين ؟

٣٣ — إخص : كلمة استقباح وشتم ، ويذهب تيمور فى معجمه الكبير إلى أن أصلها « إخسأ » للكلب .

٣٤ — يلَّه قُدَّامى : هيا أمامى .

٣٥ — عيِّل : مفرد « العِيَال » ، أى ما يعالون ، سموا لذلك « عيالاً » .

٣٦ — حطُّه : وضعه .

٣٧ — برضُه : أيضا .

٣٨ — زىّ : مثل .

٣٩ — أديكى : ها أنتِ .

٤٠ — يكونشى ؟ : ألا يكون ؟ .

٤١ — كتَّر ألف خيرك : تعبير شائع يحمل معنى الامتنان الشديد فى السياق الذى ورد فيه . وفى سياق آخر قد يعنى الاعتذار عن قبول المساعدة ، أو التقريع المهذب .

٤٢ — تصحِّيه : توقظه من النوم .

٤٣ — آه ده : استفاهمية تفيد الاستغراب ، ومعناها : ما هذا ؟ !!! .

٤٤ — فزّ : « الفز » حركة فجائية من خوف أو غيظ سحبوها على الحديث أيضا .

٤٥ — ماتتجوِّزّ لاه : أى لماذا لا تتزوج ؟ .

٤٦ — لا هِى : استفاهمية استنكارية بمعنى : هل هى ؟ .

٤٧ — دلوخت : هذا الوقت ، مما قلبوا قافه خاءً .

٤٨ — كِيْف : هى « كَيْفَ » الفصحى .

٤٩ — التسريحه : من مكونات غرفة النوم ، وبها مرآة تتزين المرأة أمامها وترجل شعرها .

٥٠ — جرد : درج ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا كاملاً .

٥١ — مصقفه : مصقفة ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا .

٥٢ — شايْلِيْنُه هيْلَه بيْلَه : أى حملوه معا دفعة واحدة ، وبها اتباع .

٥٣ — القَنْعَره : العنجهية . وتجىء هذه الكلمة فى سياق يفهم منه أن « الشاطر محمد » لم يكن يرتدى غطاء رأس قبل أن يفقد كيسه السحرى ، فلما فقده وأدرك أن ماله إلى زوال إتضع كعامة الناس وارتدى الطاقية .

٥٤ — هوَّه : هو .

٥٥ — أُمَّيَّه : ماء .

٥٦ — يدُوس : يضغط .

٥٧ — شُبّيك لُبّيك : إذا كانت « لُبّيك » من التلبية يكون معنى العبارة « أنا مقيم على طاعتك » ، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان ، وتكون « شُبّيك » اتباع تقدم عن موضعه ، والنصب يكون على المصدر . أما إذا كانت « لُبّيك » من « اللبّ » أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة « دار فلان تَلُبُّ دارى » ، أى : تحاذيها) يكون معنى العبارة « أنا مواجهك بما تحب إجابة لك » ، والياء هنا تكون للتثنية ، وفيها دليل على النصب للمصدر .

٥٨ — مفيهاش نُفَّاخ النار : « نُفَّاخ » جمع نافخ . و « النفخ » دفع الهواء فى النار حتى تشتعل أو فى الشىء حتى ينتفخ . ومعنى العبارة : ليس فيها أحد من البشر ، باعتبار أن نافخى النار هم البشر .

٥٩ — تنقح : يقولون . « فلان نقح فلان كف » أى ضربه كفا . و « السمس تنقح فيه » أى أن الشمس تصب شواظ لهيبها عليه .

٦٠ — بطن جبل : فجوة فى الجبل .

٦١ — يدَّارى : يتوارى .

٦٢ — على مدد العين : منتهى ما يرى البصر .

٦٣ — نِفْسُه اتحرَّكِت : أى رغبت فى الحياة فدفعته إلى مواصلة السير .

٦٤ — جرود : ملساوتان .

٦٥ — خنشيره : نهاية الجريد التى تترك بالنخيل عند تقليمه .

٦٦ — تِعْبان : ثعبان ، مما قلبوا ثاءه تاءً .

٦٧ — قاطر : أى يداوم ملاحقتها أينما ذهبت لا يتوانى فى ذلك .

٦٨ — سمره : سمراء .

٦٩ — قشعرت : إقشعرت ٧٠ — ورايا : ورائى .

٧١ — زباطه : العرجون الذى يحمل ثمار النخيل .

٧٢ — ضهرى : ظهرى ، مما قلبوا ظاءه ضادا .

٧٣ — العياط : البكاء بصوت عال .

٧٤ — ماانْوَغْوَشْ : « الوغْوَشَه » القلق الزائد من خوف .

٧٥ — الجَّيَّه : القادمة . هبقه : سوف .

٧٦ — مكروبين : أى فى عجلة من أمرهم .

٧٧ — شال : قطعة من قماش خفيف تلف حول الرأس .

٧٨ — حوالين : حول .

٧٩ — صوت حيَّانى : صوت عال ومنغم .

٨٠ — وقِّتين : أقتين ، مثنى « اقة » . كان يشترى ويباع بها وزنا إلى أن قامت ثورة يوليو فألغيت وحل محلها الكيلو جرام ، وهى أكبر منه .

٨١ — لَّ : هى (لا) الفصيحة ، حرف نفى لقولهم : فلان فعل وهو لم يفعل ، أو يفعل وهو لن يفعل . وكذا حرف نهى فى قولهم : « لع ماتعملش كذا » ، وأيضا تجىء ضد « حاضر » التى بمعنى سوف أفعل .

٨٢ — باين : ظاهر وواضح .

٨٣ — تستاهلى : تستحقى ، وهى مما خففوا همزته ألفا لينة لسهولة النطق .

٨٤ — أوعى : إياك أن تفعلى ، أو كونى واعية ولا تفعلى ذلك .

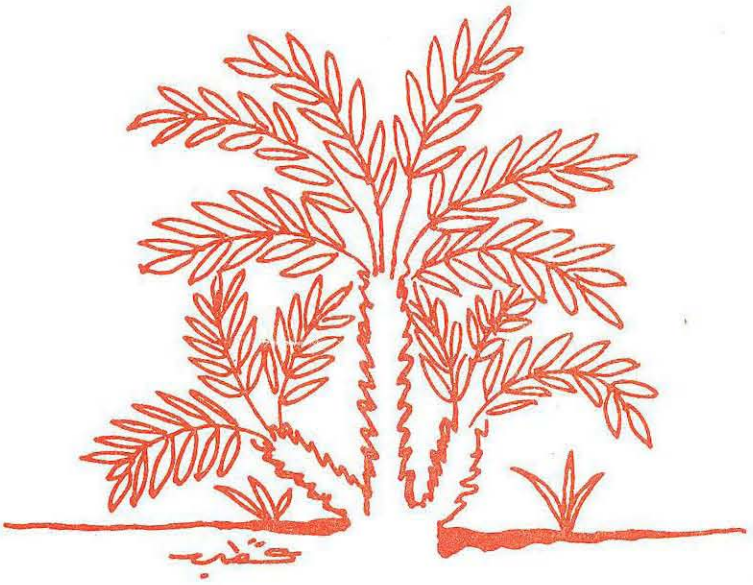
٨٥ — يبحتوا : يحفروا .

٨٦ — نِبْعَت : نبعث ، مما قلبوا ثاءه تاءً .

٨٧ — عيَّانه : مريضة .

٨٨ — من طقطق لسلامو عليكو : لازمة من لوازم الاختصار فى القص ، وهى تعنى من البداية إلى النهاية .

٨٩ — يصْحِيْهَا : يشفيها .



صفحات من كتاب الشرق القديم :

جلجامش وحلم الخلود

حمدى أبو كيلة

قبل أن نبدأ

على الرغم من أن حضارات وادى الرافدين قد تزامنت مع الحضارة المصرية القديمة ، إلا أننا نرى أن أوجه الاختلاف بين الحضارتين تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

وقد تجلى ذلك التباين فى صور عديدة ولكن ما يعنينا منها هنا هو انعكاسه على الأساطير والآداب التى أنبتتها كل من الحضارتين ، ويكفى أن نشير ـ على سبيل المثال ـ إلى ذلك الاختلاف الجوهرى فى نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم «البطولة» والصفات التى يغلب أن يتحلى بها البطل قبل أن يتسنم مكانته المتميزة فى سياق الحكاية أو الأسطورة ، إذا ما قارناها بما يقابلها فى أساطير وآداب الرافدين . إن إجراء مثل تلك المقارنة كفيل بأن يكشف لنا عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين الحضارتين تحتاج إعادة نظر . فانظر إلى مايميز البطل ـ مثلا ـ فى قصة الفلاح الفصيح فستجد أنه بلاغته ومثابرته على المطالبة بحقه حتى النهاية ، مع تحليه بالقدر الكافى من الشجاعة والجرأة فى مواجهة أصحاب السلطة والنفوذ[1] . أما استحقاق «سنوحى» للبطولة فى القصة المشهورة فيرجع إلى استمساكه بالولاء لوطنه (مصر بطبيعة الحال) واحساسه بالانتماء إليه إلى حد التخلى عن كل ما بلغه من جاه وثراء فى سبيل تحقيق حلمه فى أن يدفن فى أرض ذلك الوطن وعلى الطريقة التى يدفن بها أهله .

أما قصة الشقيقين فتدور حول كراهية الخيانة وتمجيد الوفاء وحتمية انتصار الخير على الشر ولنرجىء الحديث ـ إلى حيث يتسع المقام ـ عن وفاء ايزيس ، وعطاء أوزيريس ، وبسالة حورس فى الدفاع عن الحق المسلوب . هذا بعض ما نستقيه من أساطير وآداب مصر القديمة عن مفهوم البطولة وسمات الأبطال . أما مفهوم البطولة فى أساطير وادى الرافدين فتعالوا نتعرف عليه عند «جلجامش» بطل أشهر أساطير العراق القديم على الاطلاق .

تاريخ وجغرافيا ....

يقول التاريخ ـ والعهدة على الرواة ـ إن حاكما يدعى «جلجامش» حكم مدينة «أوروك» نحو سنة ٢٥٠٠ ق.م ، حيث قامت إحدى دويلات المدن فى عصر فجر السلالات . وقد كانت «أوروك» هذه مدينة سومرية شهيرة عرفت فيما بعد فى العصور العربية والإسلامية باسم «الوركاء» أو «الورقاء» .. وتضيف الجغرافيا إلى معلوماتنا أن أطلالها تقع الآن على بعد ٢٢٠ كيلو مترا إلى الجنوب الشرقى من بغداد وعلى مبعدة من مجرى نهر الفرات بنحو ٢٠ كيلو مترا إلى

.... وأسطورة

ثم جاءت الأسطورة التى دونت لأول مرة فى زمن يرجع إلى مطلع الالف الثانى قبل الميلاد لتقص علينا لاسيرة جلجامش الحاكم فحسب ، بل أسطورة جلجامش .. الحاكم والمحارب والمغامر ، بل والفيلسوف والإنسان .

وإذا سلَّمنا بأن جلجامش الأسطورى هو جلجامش التاريخى فمن البديهى أن الأسطورة قد ركبت متن الخيال الذى حلق بها فى سمائه مبتعدا عن أرض التاريخ .

ولكن لأننا نعلم أن الخيال الأسطورى ليس نبتا شيطانيا ، وأنه مهما بلغت شطحاته من الغرابة والبعد عن المألوف وابتداع الخوارق ، فإن جذوره ضاربة فى أرض الواقع التى تمده برحيق الحياة ماء وغذاء ، ليمزجها بدوره بنور الفكر ونسيم الإبداع قبل أن يعيد تمثيلها أزهارا وثمارا ، اختلف مظهرها كثيرا عن أصلها الدفين وأن كان الجوهر لم يتبدل فى عناصره الأصلية ، ولم يستجد عليه إلا إعادة التكوين .

لأننا نعلم ذلك فسوف نقرأ التاريخ بين سطور الأسطورة ، وسوف ندرك ماحدث عندما نستمع إلى ما نعلم بأنه لم يحدث ، وسوف نستشف الحكمة عبر تأمل الأفكار الخرقاء ، ونستل المعانى البسيطة من بين أنياب الخوارق .

عود على بدء

فلنتوقف قليلا ــ إذا ــ لنتلمس مواقع أقدامنا على أرض التاريخ قبل أن نلقى بأنفسنا وسط التيارات المتضاربة فى بحر الأسطورة .

مرة أخرى نعود لرواة التاريخ لكى ينبؤونا ــ على عهدتهم ــ أنه فى الزمن الذى تتناوله الأسطورة كان النظام السياسى السائد فى العراق القديم هو نظام «دويلات المدن» ، حيث كانت المدينة دولة مستقلة عن غيرها من الدول القائمة فى المدن الأخرى . بينما كانت هناك قبائل وأقوام أقل تحضرا تعيش وتتنقل فى المناطق المحيطة بتلك المدن والفاصلة بينها فى الوقت نفسه . وقد كانت الحياة داخل أسوار المدن مشوبة دائماً بالقلق والتحفز ، إما تخوفا من إغارات القبائل القاطنة خارج المدينة بغرض السلب والنهب ، أو توقعا لمحاولة غزو مرتقبة من قبل أهل مدينة أخرى يرغبون فى فرض سيطرتهم على المدينة الأولى طمعا فى الغنائم والأسلاب والسبايا ، أو رغبة فى تسخير أهلها لخدمتهم أو لغير ذلك من أسباب الغزو .

وأحيانا أخرى كان القلق والتحفز يرجعان إلى استعداد حكام المدينة وأهلها أنفسهم للقيام بحملة أو غزوة على هؤلاء القوم أو أولئك لنفس ما ذكرناه من دوافع وأهداف .

خلاصة القول إن الحياة فى «دويلات المدن» كانت حياة حرب ونزال مما دفع بالقوة المادية لكى تحتل مكان الصدارة بين تلك النخبة من المزايا والصفات التى يمكن لمن يتمتع بها أن يعد فى نظر قومه من الأبطال ، بل إنها أحيانا ما جبَّت كل المكونات الأخرى الداخلة فى مفهوم البطولة لكى تنفرد هى بكونها غاية تلك البطولة ومقياسها . فالمحارب الذى أثبت تفوقه فى الميدان وقهر العديد من الأعداء ، والذى يعيش مهابا مرهوب الجانب حتى بين أبناء قومه ، هو المثل الأعلى الذى تتطلع إليه الأبصار وتروى عنه المغامرات وتحاك حوله الأساطير ، يستلهمها القوم إذا نفروا للقتال ويجترونها إذا وقعوا فريسة للضيم أو الاذلال .

فاذا ما أضفنا إلى صفات بطلنا هذا أنه كان حاكما مهيمنا ، بيده المصائر والأقدار ، فلن أحدثك عما سوف يناله من الأضعاف المضاعفة من كل صنف ذكرناه أو لم نذكره من صنوف التقدير والاجلال فوق غيره من المحاربين والأبطال .

هو الذى راى كل شىء

وقد عثر على أحدث وأكمل نسخة لنصوص الأسطورة ضمن بقايا مكتبة الملك الآشورى «آشوربانيبال» بنينوى ، ويرجع تاريخ تدوين تلك النسخة إلى القرن السابع قبل الميلاد . وهى مدونة بالشعر البابلى على شكل ملحمة طويلة تتكون من نحو ٣٥٠٠ بيتا مقسمة على أثنى عشر لوحا طينيا . وقد اختار لها ناسخها عنوانا : **«هو الذى راى كل شىء»** . وتبدأ الملحمة بديباجة طويلة تعدد لنا أوصاف جلجامش واعماله البطولية ، ومن ذلك انه **«هو الذى راى كل شىء ، وهو الحكيم العارف الذى عرف جميع الأشياء وأبصر الأسرار وكشف الخفايا المكتومة ، وبنى اسوار «اوروك» المحصنة ، وهو البطل والثور النطاح ، مكتمل القوة ، طوله إحدى عشر ذراعا وعرض صدره تسعة اشبار وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشى ، وفتك سلاحه لايضاهيه او يصده شىء ، وعلى ضربات الطبول تستيقظ رعيته»** ، «كما أنه هو الذى **«حفر الآبار فى مجازات**

الجبال ، وعبر البحر المحيط إلى حيث مطلع الشمس ، وجاب جهات العالم الأربع وهو الذى سعى لينال الحياة الخالدة» .

وعن استيقاظ الرعية على دقات الطبول يقول بعض الباحثين إن تلك الطبول كانت تدق إيذانا بجمع الرجال والشبان للعمل بطريق السخرة . وإن كان هناك تفسير آخر لدقات الطبول التى توقظ الرعية على أنها دعوة لتلبية نداء الحرب . وهى تبقى رمزا له دلالته فى كل الأحوال .

ولاتنسى الديباجة أن تخبرنا عن طبيعة تكوين جلجامش الذى **«ثلثاه آله وثلثه الباقى بشر»** .

من يفل الحديد ؟

وبعد الديباجة ندلف للوقائع لنرى أن جلجامش **«لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار ، فلم يترك إبنا طليقا لأبيه ولا عذراء طليقة لأمها ، ولا إبنة المقاتل ولا خطيبة البطل»** . وقد أثار ذلك غضب رجال أوروك وأبطالها فتوجهوا بالشكوى إلى آلهتهم ، وتداول الآلهة فى الأمر وقدروا خطورته واستقر رأيهم على أنه لن يردع جلجامش هذا الذى خلقوه بإرادتهم من قبل إلا أن يخلقوا الآن غريما له **«وليكن مضاهيا له فى قوة اللب والعزم ، وليكونا فى صراع مستديم ، لتنال «أوروك» الراحة والسلام»** . وقد كلفوا واحدة من بينهم تدعى «أورورو» بوضع قرارهم موضع التنفيذ ، فغسلت يديها وأخذت قبضة من طين ورمتها فى البرية ، وهكذا خلقت «أنكيدو» القوى الذى **«يكسو جسمه الشعر الكثيف ، وشعر رأسه كشعر المرأة ، ولا يعرف الناس ولا البلاد ، ويأكل العشب مع الظباء ويسر قلبه مع الحيوان ، ويتدافع مع الوحوش عند مساقى الماء»** . وفى ذلك إشارات واضحة لصفات فصيل من البشر الرحل يقطنون البرارى ويعايشون الحيوانات ولا يمارسون حياة التحضر ، وهؤلاء هم الغريم والخصم الطبيعى لـ «جلجامش» الذى يعيش ويحكم داخل أسوار المدينة ويغترف من ملذات الحياة فيها .

المصيدة

والآن ، بقى أن يلتقى البطلان الغريمان لكى تستأنف الأحداث مسارها المنشود . ولذلك فقد برز فى الساحة شخص جديد ، أتى ليؤدى مهمته فى تقريب لحظة الالتقاء ثم يذهب فى سلام . ذلك هو الصياد الشاب الذى أبصر «أنكيدو» وهو يعيش بين الحيوانات ، فركبه ذعر شديد وهرع إلى أبيه يقص عليه ما رآه ويشكو له من ذلك المخلوق الغريب قائلا : «لقد ملأ أوجارى التى حفرت ، وقطع شباكى التى نصبت ، فجعل حيوان البريفر من يدى وحرمنى من الصيد فى البرية» فاستمع الأب إلى رواية إبنه ونصحه بالذهاب إلى جلجامش **«الذى لا مثيل له فى البأس والقوة»** وإعادة القصة على مسامعه ، ثم أمر له بخطة محكمة للإيقاع بأنكيدو ، وطلب منه أن يقترحها على جلجامش حين يمثل بين يديه . فنفذ الصياد توجيهات أبيه ، وراقت الخطة لجلجامش فأمره بتنفيذها فورا . فأسرع إلى المكان الذى سبق أن رأى فيه أنكيدو مصطحبا معه هذه المرة فتاة من فتيات الهوى ، وجلسا ينتظران بغيتهما ، فلما ظهر أنكيدو وسط رفاقه من حيوان البر ، حث الصياد الفتاة على أن تبرز لأنكيدو وتكشف له عن مفاتنها ــ حتى يقع فى حبائلها ــ قائلا لها : **«علمى الوحش الغر فنون المرأة»** . ونفذت الفتاة أوامر الصياد ، ومارست كل فنونها فى إغراء أنكيدو وغوايته ، حتى انجذب اليها وتعلق بها . وهكذا إستمر فى معاشرتها ستة أيام وسبع ليال .

«وبعد أن شبع من مفاتنها وجه وجهه إلى إلفه من حيوان الصحراء ، فما أن رأت الظباء أنكيدو حتى ولت عنه هاربة ، وفرت من قربه وحوش الصحراء ، وزعر أنكيدو ووهنت قواه ، وخذلته لما أراد اللحاق بحيواناته ، وأضحى أنكيدو خائر القوى لايطيق العدو كما كان يفعل من قبل ، ولكنه صار فطنا واسع الحس والفهم» .

نبع الحكمة

إذا تأملنا الجملة الأخيرة من مقتطفنا السابق فلن نملك أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن العلاقة بين معاشرة أنكيدو للغانية القادمة من «أوروك» وبين اكتسابه للفطنة وسعة الفهم . ولن يمكننا من الإجابة على هذا التساؤل إلا التسليم باعتبار المرأة هنا ممثلة للمدينة بكل ما تعنيه المدينة من دلالات ومعان لذلك القادم من البرارى ، وبكل ماتقدمه حياة المدينة ــ خيرا وشرا ــ لمن يقترب منها ويعيش فى كنفها ، فهى وإن أضعفت من قوته البدنية وأبعدت عنه رفاقه القدامى من حيوان البرية ، إلا إنها قدمت له حياة المتعة والسرور . كما أن احتكاكه بها جعل منه مخلوقا **«فطنا واسع الحس والفهم»** .

وقد اقنعت المرأة انكيدو بأن تصطحبه إلى أوروك «حيث يلبس الناس ابهى الحلل ، وفى كل يوم تقام الأفراح كالعيد ، وحيث الفتيات الحسان .. اللاتى يخرجن العظماء من مضاجعهم» . وايضا «حيث يحكم جلجامش كامل الحول والقوة ، والمتسلط على الناس كالثور الوحشى» . وقد قبل أنكيدو أن يذهب إلى أوروك ويتحدى جلجامش معلنا فى زهو وثقة «إن الذى ولد فى الصحراء هو الأشد والأقوى» . هكذا قال أنكيدو بعد أن نهض من على «الأرض فراش الراعى» كما تقول كلمات الأسطورة .

استغاثة

وفى طريقه إلى المدينة ، قابل «أنكيدو» رجلا قادما إليه من هناك ليستنجد به من جلجامش ويحضه على الاسراع بلقائه ومقاتلته لأنه : «قداحل فى المدينة المنكودة العار والدنس وفرض عليها اعمال السخرة» . كما أنه « يختار العرائس قبل ازواجهن فيكون هو العريس الأول قبل الزوج» ــ «ولما فاه الرجل بهذا القول إمتقع وجه انكيدو» .

محبة بعد عداوة

وأخيرا وصل «أنكيدو» إلى أوروك «ولما هيىء الفراش لـــ «اشخارا» واقترب جلجامش ليتصل بالالهة مساء ، وقف انكيدو فى الدرب يسد الطريق بوجهه» . (و«أشخارا» هى إلهة من آلهات الحب وإحدى صور عشتار فى المعتقدات العراقية القديمة . والفقرة كلها تشير إلى طقس دينى كان يمارس فى العراق القديم ، حيث كانت كاهنة من كاهنات إلهة الحب تنوب عنها فى الاتصال بالملك ضمانا لا حلال الخصب والرخاء فى البلاد) .

ولما وقف أنكيدو يسد باب المعبد بقدميه ويمنع جلجامش من الدخول «امسك احدهما بالآخر وخارا خوار ثورين وحشيين» . ودارت معركة عنيفة ومتكافئة انتهت بفوز عسير لجلجامش ، كما انعقدت على إثرها أواصر الصداقة بين البطلين اللذين أعجب كل منهما بالآخر . وقد عبر أنكيدو عن تسليمه بهزيمته أمام جلجامش وإعجابه بقوته قائلا : «إنك الرجل الأوحد انت الذى ولدتك امك ، وقدرت لك الملوكية على البشر» .

الماضى الحى

بعد أن مرت على أنكيدو فترة من الاستقرار فى «أوروك» ملأ الأسى قلبه ، وتاق إلى حياته الأولى بين الوحش ووسط الصحارى ، واشتكى إلى صديقه قائلا : «لقد تراخى ساعداى ، واستحالت قوتى وهنا» . وأراد جلجامش أن يخرج صديقه من مله وضيقه فاقترح عليه أن يقوما بمغامرة جرئية حيث يتوجهان إلى غابة الأرز (أرض لبنان) ليقتلا المارد «خمبابا» الذى يعيش فى الغابة ويسيطر عليها ويحرسها ، وبذلك يسجلان إسميهما فى عداد الخالدين . وعندما يحاول أنكيدو أن يثنيه عن مغامرته ويحذره من مخاطرها خوفا من قوة «خمبابا» الشهير ، يصر جلجامش على خوض المغامرة قائلا لأنكيدو : «إذا هلكت فسأخلد لى إسما» . وبعد أن صلى البطلان للآلهة ، ثم تزودا بالأسلحة التى صنعاها خصيصا لهذه المغامرة ، توجها إلى الغابة البعيدة حيث تمكنا من قطع أشجار الأرز وقتل «خمبابا» وقطع رأسه ، ثم عادا مظفرين إلى «أوروك» .

حلم الخلود

ونستطيع هنا أن نقف قليلا لنلاحظ أن «حلم الخلود» قد بدأ يلعب دوره الهام فى توجيه أفكار جلجامش ومغامراته ، وإن كان الحلم مازال حتى الآن منحصرا فى الخلود المعنوى الذى يطمح إلى الفوز به عبر الاتيان بعمل بطولى فذ يجعل إسمه حيا فى ذاكرة الأجيال القادمة . ونقرأ هذا بوضوح فى قوله «إذا هلكت فسأخلد لى إسما» . وعلى الرغم من ذلك ، فإن العمل نفسه يفتقر إلى البعد الإنسانى ، وهو يستمد أهميته ــ فى سياق الأسطورة ــ من أنه يضيف علامة جديدة على قوة جلجامش وجرأته واصراره على قتل «خمبابا» المارد الذى «تنبعث من فمه النار ، ونفسه الموت الزؤام ، وزئيره عباب الطوفان » ، فهو يرحل بعيدا إلى غابة الأرز ويواجه الأهوال حتى يتغلب على خمبابا «القوى» ليثبت أنه «الأقوى» ، فيخلد لنفسه إسما «من بعد أن تولد الأجيال الآتية» ، كما يستمد أهميته ــ فى سياق بحثنا ــ من أنه يعود بنا إلى ما افترضناه بداية حول المكانة المتميزة للقوة المادية فى تشكيل صورة البطل فى أساطير وآداب «دويلات المدن» التى مثلت النموذج السائد فى النظام السياسى للعراق القديم .

غرام عشتار

نعود الآن لنصل ما انقطع من متابعة مسيرة بطلنا جلجامش الذى يبدو أن بطولته وانتصاره على «خمبابا» قد أضفى عليه هالة من الجمال والجاذبية فى عيون «عشتار»

إلهة الحب والجمال . فقد تجلت له فوق أسوار أوروك ونادته قائلة : «**تعال يا جلجامش وكن حبيبى الذى اخترته ، ستكون زوجى وأكون زوجتك ، سأعد لك مركبة من اللازورد والذهب ، وإذا ما دخلت بيتنا فستقبل قدميك العتبة والدكة ، وسينحنى خضوعاً لك الملوك والحكام والأمراء ، وسيقدمون لك الأتاوة من نتاج الجبل والسهل**» . وبدلا من أن يدير هذا النداء الأنثوى العاشق رأس جلجامش ، فإنه يثير رفضه ونفوره فيغلظ القول لصاحبته ، ويرد عليها بحديث طويل يفيض بالبلاغة فى تعبيره ، وإن كان أكثر إفاضة فى الإهانة والتحقير : «**أى خير سأناله لو اتخذتك زوجة ؟ ما انت إلا الموقد الذى تخمد ناره فى البرد . انت كالباب الخلفى الذى لايصد ريحا ولا عاصفة . أنت قصر يتحطم فى داخله الأبطال . أنت قبر يلوث من يحمله ، أنت قربة تبلل حاملها . أنت حجر مرمر يستقدم العدو ويغريه . أنت نعل يقرص قدم منتعله . أى من عشاقك أحببته على الدوام ؟ وأى من رعاتك أرضاك دائما ؟ تعالى أقص عليك مآسى عشاقك : تموز حبيب صباك قضيت بالبكاء عليه سنة بعد سنة . عشقت الطير المرقش ولكنك ضربته وكسرت جناحيه . رمت بحبك الأسد كامل القوة ولكنك حفرت له سبع وجرات وسبع . ورغبت فى الحصان المبرز فى السباق ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير ، وقضيت على أمه أن تواصل البكاء والندب عليه . وأحببت راعى القطيع الذى راح ينحر الجداء ويطبخها لك كل يوم ، ولكنك ضربته وحولته ذئبا فصار يطارده رفاقه من حماة القطيع ، وكلابه تعض ساقيه ، وأحببت بستانى ابيك الذى حمل إليك سلال التمر بلا انقطاع وجعل مائدتك عامرة بالوفير من الزاد كل يوم ، ولكنك راودته عن نفسك فقال لك لن آكل خبز الخنا والعار ، فضربته بعصاك ومسخته ضفدعا ، فإذا أحببتنى فستجعلين مصيرى مثل هؤلاء**» .

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى ذلك النفور والعداء الذى يعبر عنه جلجامش (البطل الغازى والمثل الأعلى للمدينة المقاتلة) تجاه المرأة التى تسعى إلى جذبه نحو حياة الزواج والأسرة ، فهو يفضل النزوة الطارئة والمتعة العاجلة ولو مع «**ابنة المقاتل ، أو خطيبة البطل**» عن الارتباط بزوجة تنتظر منه أن يقعد بجوارها وينصرف إلى حياة الدعة والسكينة ؛ لأنه يرى فى ذلك مصيرا لايختلف عن مصير الطائر الذى كسر جناحاه أو الحصان الذى حكم عليه بالسوط والمهماز والسير .

انتقام الأنثى

لما انتهى جلجامش من حديثه المهين ، استشاطت عشتار غضبا وغيظا ، فصعدت إلى أبيها الاله «**أنوا**» الذى يعيش فى السماء — كما تقول الأسطورة — وشكت له من إهانات جلجامش وصده لها ، وطلبت منه أن يخلق لها ثورا سماويا يستطيع أن يغلب جلجامش ويهلكه . وقد أضطر ابوها للاستجابة لطلبها ، وسلمها مقود الثور السماوى الذى هبطت به إلى الأرض فى أوروك ، ولكن أنكيدو وجلجامش هجما عليه وصارعاه حتى صرعاه ، ثم انتزعا قلبه وقدماه قربانا للإله «شمش» . فجن جنون عشتار وصعدت فوق أسوار أوروك وأخذت تصيح «**الويل لجلجامش**» . وعلى اثر تحريض عشتار وأبيها أنو أنعقد مجلس الآلهة وسط غضب شديد على جلجامش وأنكيدو لأنهما قتلا ثور السماء الوحشى كما سبق أن قتلا خمبابا المارد . وبعد محاورات ومداولات طويلة . حكموا على أنكيدو بالموت .

لغز الحياة والموت

أيقظ موت أنكيدو فى أعماق جلجامش حلمه القديم بالخلود . ولكنه الآن لايفكر فى تخليد ذكراه عبر أعمال البطولة كما عبر عن أفكاره وهو فى طريقه لقتل خمبابا المارد قائلا : «**إذا هلكت فساخلد لى إسما**» ، بل صار يحلم بالخلود المادى ، بمعنى التغلب على الموت ، ويطمع فى حياة بلا نهاية حيث ينضم إلى «مجمع الآلهة» . «**إذا مت افلا يكون مصيرى مثل أنكيدو ؟ لقد غدا صاحبى الذى أحببته ترابا وانا ساضطجع مثله فلا اقوم ابد الآبدين ؟ أم سيكون فى وسعى ألا أرى الموت الذى اخشاه وارهبه ؟**»

ولكن من ذا الذى استطاع أن يقهر الموت ويحقق حلم الخلود ؟ . إن جلجامش لايسمع عن بشر حقق هذا الحلم سوى «أوتو نبشتم» الذى يسمونه «القاصى» ، والذى انضم إلى «مجمع الآلهة» ، فلا أمل لجلجامش إلا فى الذهاب اليه ليسأله «**عن لغز الحياة والموت**» . وقد عقد العزم على أن يبحث عنه ويذهب اليه أينما كان «**بالحزن والألم ، وفى القر والحر وفى الحسرات والبكاء**» . وانطلق فى طريقه فصارع الأسود التى تحرس مداخل الجبال وجادل «الرجال

العقارب» حتى أذنوا له بالمرور فى شعابها التى لم يسبق أن وطأتها قدم بشر .

وعندما وصل جلجامش إلى ساحل البحر جلس ليستريح فى حانة على الشاطىء ، وتبادل الحديث مع صاحبة الحانة فكشف لها عن مسعاه ، فوجدتها المرأة فرصة لتعلن له ــ أو ربما لنا ــ عن فلسفتها فى الحياة . وهى فلسفة بسيطة متفائلة جديرة بأن يتبناها من كانت مهنته بيع السرور والسلوى للعابرين .

تقول صاحبة الحانة لجلجامش : **«إنك لن تجد الحياة التى تبغى ، فحينما خلق الآلهة العظام البشر قدروا الموت على البشرية وأستاثروا هم بالحياة . اما انت ياجلجامش فليكن كرشك مليئا على الدوام . وكن فرحا مبتهجا نهار مساء ، واقم الأفراح فى كل يوم من أيامك ، وارقص والعب مساء نهار ، واجعل ثيابك نظيفة زاهية . واغسل رأسك واستحم فى الماء . ودلل الصغير الذى يمسك بيدك . وافرح الزوجة التى بين احضانك فهذا هو نصيب البشرية»** . ولكن جلجامش يصر على اكمال رحلته فى سبيل الخلود ، وعبر سلسلة أخرى من المغامرات يتمكن من عبور **«مياه الموت»** آخر الحواجز التى تفصله عن «أوتونبشتم»

جلجامش فى حضرة «القاصى»

وأخيرا يتوصل جلجامش إلى لقاء «أوتونبشتم» فيشكو له همومه ويبثه حزنه على فقده لصديقه ، ويقص عليه ما عاناه من الأهوال فى سبيل الوصول إليه . وأخيرا يفصح له عن مطلبه فى نيل «الخلود» ، ويسأله أن يدله على السبيل إليه مادام هو قد سبقه إلى الظفر به . ولكن أوتو نبشتم يقول لجلجامش **«إن الفراشة لاتكاد تخرج من شرنقتها فتدصر وجه الشمس حتى يحل اجلها . ولم يكن دوام وخلود منذ القدم !»** ، ولكن جلجامش يلح فى طلبه : **«قل لى كيف دخلت مجمع الآلهة ووجدت الحياة الخالدة ؟»** .

ويرق قلب أوتو نبشتم لحال زائره الملتاع ، ويقرر أن يقص عليه قصته مع الخلود والألوهية . فيخبره أنه فى زمان قديم سلطت الآلهة على بنى البشر طوفانا مدمرا . ولكنها اختارته ليكون الإنسان الوحيد الذى ينجو من هذا الطوفان .

وبعد أن انحسرت مياه الطوفان ورسا بسفينته التى هداه الآلهة لصنعها لينجو بها باركه الآلهة وقالوا : **«لم يكن أوتو نبشتم قبل الآن سوى بشر ولكن منذ الآن سيكون مثلنا نحن الآلهة»** . ولكن ــ كما يقول أوتو نبشتم» **«من سيجمع الآلهة فى مجلسهم من أجلك ياجلجامش لكى تنال الحياة التى تبغى ؟** «لا أمل ــ اذا ــ يقول جلجامش **«ماذا عساى ، ان افعل ؟ ها هو الموت قد تمكن من لبى وجوارحى ــ إنه يقيم فى مضجعى ويربض حيثما اضع قدمى»** .

الحلم يراوغ

وبعد أن يتأهب جلجامش للعودة يائسا مبتئسا ، يقرر أوتو نبشتم فى اللحظة الأخيرة أن يكشف له سرا من أسرار الخلود بدلا من أن يتركه يعود لبلاده صفر اليدين . **«ساكشف لك عن سر من اسرار الآلهة . يوجد نبات مثل الشوك ينبت فى المياه ، فاذا ماحصلت على هذا النبات وجدت الحياة التى تريدها»** . غاص جلجامش فى أعماق المياه وعاد بالنبات العجيب الذى **«يستطيع المرء أن يعيد به نشاط الحياة ويعيد الشيخ إلى صباه كالشباب»** ، وحمله معه على سفينته ليأكل منه عندما يصير شيخا .

وفى طريق عودته أرسى جلجامش سفينته على إحدى الجزر ليستريح ، فابصر بئرا باردة الماء ، فنزل ليستحم فيها ، فأتت حية واختطفت النبات المقدس وولت هاربة . وعند ذاك جلس جلجامش يبكى حتى جرت دموعه على وجنتيه وراح ينعى أحلامه ويعلن استسلامه النهائى لمصير البشر المحتوم . **«إن فى هذا لنذيرا لى كى اتخلى عن مطلبى»** .

لحن العودة

وهكذا عاد جلجامش إلى أوروك . وقبل أن يسدل الستار عن «حلم الخلود» راحت الأبيات الأخيرة من الأسطورة تتغنى بجمال أوروك ومتانة أسوارها وأحكام تنظيمها ، وروعة بساتينها وكل ما صنعته يد الإنسان الخالد بأعماله مهما تراكمت السنون وتعاقبت الأزمان .

وفى النهاية ختمت الأسطورة بالجملة التى بدأت بها من قبل **«هو الذى رأى كل شىء»** .

المصادر

١ ــ جورج رو : العراق القديم ــ ترجمة حسين علوان حسين ــ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ــ الجمهورية العراقية ــ سلسلة الكتب المترجمة (١٢٧) ــ سنة ١٩٨٤ .

٢ ــ سليمان مظهر : أساطير من الشرق ــ الدار القومية للطباعة والنشر ــ سلسلة الكتاب الماسى ــ القاهرة .

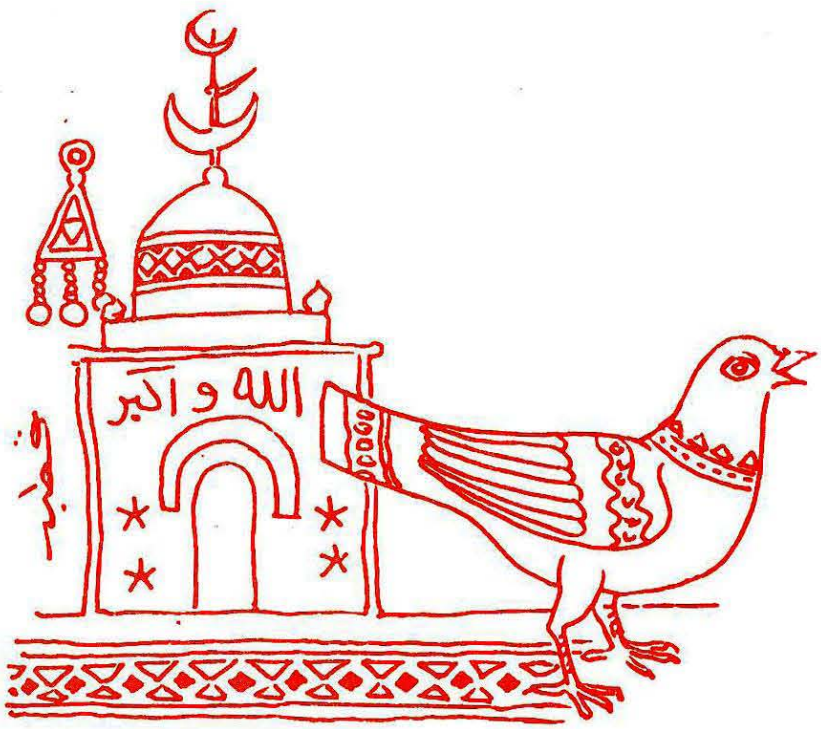
٣ ــ طه باقر : ملحمة جلجامش ــ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ــ الجمهورية العراقية ــ سلسلة دراسات (٢٠٢) ــ ط ٤ ــ سنة ١٩٨٠ .

٤ ــ فاضل عبد الواحد على (دكتور) : ملحمة جلجامش ــ مجلة عالم الفكر ــ المجلد السادس عشر ــ العدد الأول ــ أبريل ــ مايو ــ يونيو ١٩٨٥ ــ الكويت .

٥ ــ محمد خليفة حسن أحمد (دكتور) : الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش ــ مجلة الفنون الشعبية ــ العدد ٢٤ ــ يوليو ــ اغسطس ــ سبتمبر سنة ١٩٨٨ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة .

٦ ــ نجيب ميخائيل إبراهيم (دكتور) : مصر والشرق الأدنى القديم ــ جزء ٦ ــ حضارات الشرق القديمة ــ العراق وفارس ــ دار المعارف ــ الطبعة الثانية ــ القاهرة ــ ١٩٦٧ .

ملحوظة : الفقرات والعبارات المميزة , تمثل نصوصاً مقتطفة من ترجمة الأستاذ / طه باقر لنص الملحمة .



من فولكلور الواحات بالقادس .. وليس بالأرزبلبن تكون عاشوراء

عبد الوهاب الحنفى

مقدمة

لعل أول ما يواجه المقبل على دراسة إحدى الظواهر الفولكلورية لمناطق الواحات المصرية ، هو ندرة المادة التى يمكن الرجوع إليها فى الدراسات العلمية الموثقة . على أية حال فإن ما تم رصده حتى فترة قريبة يمكن أن نتعامل معه من منظورين ، أفقى ورأسى :

فمن المنظور الأفقى نجد معظم حالات الرصد والدراسة اتجهت إلى واحة سيوه فقط ، وقد يعود ذلك إلى أنها تُعد — نسبيا — أقرب الواحات المصرية للقاهرة والإسكندرية أما باقى الواحات [واحات : الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ومجموعات الواحات الصغيرة من التوابع] فأنها لم تظفر بما تستحق من دراسات رصدية لثقافاتها المتميزة فى مجملها ، والمتمايزة فيما بينها أيضاً .

أما من المنظور الرأسى ، فأننا نجد أن معظم المحاولات التى تمت فى مجال رصد فولكلور الواحات كانت دائما «كشكولية» أى تمت تحت مبدأ محاولة جمع أكبر قدر من الظواهر خلال رحلة واحدة .. !! فجاء التعامل مع جميعها على طريقة .. [الإستشعار عن بُعد .. !!] ولا يستثنى من ذلك سوى مجموعة الأغانى الشعبية التى جمعت بمعرفة بعثة مركز الفنون الشعبية فى الستينيات* .. ويكفى أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، أن معظم ، حالات الجمع الميدانى التى تمت فى الواحات عموما ، إعتمدت على المصادفة البحتة فى إختيار الإخبارى .. فضلاً عن أحاديثه ، فوقعت بذلك فى محاذير كثيرة علميا .

ومن ناحية أخرى فإن «البعثات» التى أوفدت إلى الواحات فى محاولة لرصد ثقافتها الشعبية ، لم يمنحها زمن الإقامة بمنطقة الدراسة مايكفيها للدقة فى عمليات الرصد واستيعاب تعدد الظواهر ، فأتى حصادها نتفاً متفرقة يصعب الاعتماد عليها كأطر مرجعية لدراسات تكميلية جديدة .

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد الممارسة الشعبية لاحتفالية عاشوراء فى منطقة «موط» بالواحات الداخلة ، حتى نقف على النمط الثقافى لمنطقة الدراسة ، ومن ثم رأينا أن نقدم — فى إيجاز لايخل بما نقصده — لهذه المنطقة .

لزوم مايلزم

لعل قضية تصنيف سكان الواحات داخل الخريطة الثقافية المصرية ، تعتبر من القضايا التى لم تنل نصيبها من الدرس العلمى الذى يحدد الأطر العامة لكل ثقافة ، فيذهب البعض إلى تصنيف سكان الواحات على أنهم من البدو المستقرين ، أى أنهم جماعة من البدو قد وصلوا إلى مرحلة

«متقدمة» تتصف بالاستقرار ، وقد سبقتها مرحلة البداوة المتنقلة ..

وقد أثيرت هذه القضية ــ ضمن ما أثير من قضايا ــ فى مؤتمر ثقافة وفنون البوادى[1] ولم يخرج المؤتمرون ــ للأسف ــ بإضافة علمية أكثر من توجيه النقد للبحوث التى تناولت صناعة الفخار بإعتبارها من ثقافة البدو ، وكانت تلك إحدى ثمار الخلط بين البدو وسكان الواحات .. !!

وربما يعود الالتفات إلى هذه القضية لمجموعة من الأسباب نبرز منها :

أولاً : أن الكتل السكانية لمجموعة الواحات المصرية ــ من حيث التعداد ــ لاتشكل نسبة تذكر ضمن التعداد العام لسكان مصر ، إذ يقل السكان فى الواحات ــ مجتمعة ــ عن ربع المليون نسمة ، وهو ما يقل أحيانا عن تعداد واحدة من القرى المصرية الأخرى فى وادى النيل ــ فى حين أن المفترض علمياً ألا يُعد ذلك سببا يركن إليه لتجاهل الثقافة المتميزة لسكان الواحات . فمعظم الكتب التى تتناول موضوعات علم الفولكلور تزخر بالعديد من حالات الرصد العلمى لثقافة جماعات قليلة العدد . هذا فضلا عن الدراسات العلمية التى أجريت على جماعات الغجر فى مصر ، رغم قلة عددهم .

ثانياً : أن البعد الجغرافى يشكل أحيانا عائقا أمام المهتمين بالدرس العلمى لمجتمعات الواحات ، فبعدها عن العاصمة ، فضلا عن تباعدها فيما بينها ــ نقصد مجموعة الواحات ــ يجعل من الانتقال إليها والتنقل فيما بينها مسألة ليست ميسورة ، فضلا عن إرتفاع تكلفة الانتقال بالمواصلات العامة ، وندرة سبل الإقامة .

ثالثا : أن مجتمعات الواحات لم تدخل ــ فى عصورها الحديثة ــ دائرة الضوء مثلما حدث لمناطق نائية أخرى كسيناء ... ، فلعلنا نلاحظ كثرة الدراسات النظرية والميدانية التى أجريت على مجتمعات بدو سيناء فى أعقاب التحرير ، ومن ثم التركيز العلمى الموجه عليها ، حتى أخذ الأمر مأخذا رسمياً ، فخصصت الجامعات والمعاهد والمراكز العلمية سنوات متتالية لتسجيل الرسائل العلمية فى الموضوعات التى تتخذ من سيناء منطقة لدراستها .

رابعاً : أن صعوبة الإقامة الممتدة نسبيا فى المنطقة ظلت تشكل عائقا أمام الباحثين ، بالإضافة إلى أسباب أخرى لايتسع المجال لذكرها .

ولعلنا ــ إعتماداً على العديد من معطيات الرصد لعناصر الثقافة الشعبية لمجتمع الواحات والتى قام بها صاحب هذه الدراسة ــ نجد ما يعيننا على تحديد بعض الأطر العامة التى تحدد وتتحكم فى البنية الثقافية لهذه المنطقة ، وذلك من خلال .

أولاً : أن النشاط السائد فى مجتمعات الواحات يقتصر تماماً على النشاط الزراعى بالدرجة الأولى والأخيرة .. فقد تكونت عبر الأجيال ثقافة زراعية ذات كيان مستقل ومتميز تماماً مقارنا بما هو مرصود علميا فى الثقافة الزراعية لمجتمعات وادى النيل . ولعل جدران المعابد الفرعونية والرومانية المنتشرة فى الواحات بما تحمله من نصوص ورسوم تحكى عن أنواع المحاصيل التى كانت تزرع فى هذه المناطق ولاتزال تجود بها أرض المنطقة حتى الآن ــ بما يمثل البعد التاريخى لثقافة الواحات ــ ليُعد شاهدا على ذاتية ثقافية محددة للمنطقة .

ثانياً : أن البعد «الأيكولوجى» يؤكد أن الاتفاق بين الثقافة الشعبية فى الواحات من ناحية ، ونظيرتها فى قرى وادى النيل من ناحية أخرى هو إتفاق فى نمطية الثقافة الزراعية ، مع الاختلاف فى العناصر المكونة لهذه الثقافة ، وذلك تبعا لمعطيات البيئتين . فمصدر مياه الرى هو أهم العناصر المميزة لنمط الثقافة الزراعية فى الواحات ، لأن البئر تمثل مركز البؤرة لدائرة شديدة الإتساع من العناصر الثقافية التى تدور فى فلك «البئر» ، وهو مايدل على أن البعد الإيكولوجى قد تمثل فى ذلك التفاعل البشرى مع معطيات البيئة ، وهو ما سوف نلمسه فى تناولنا للظاهرة موضوع الدراسة .

إحتفالية عاشوراء

تُعد مناسبة «عاشوراء» من الأعياد الإسلامية ، وهى توافق يوم العاشر من شهر المحرم ، ويقال أنه اليوم الذى وصل فيه النبى ﷺ إلى المدينة مهاجراً من مكة ، وهو أيضا يمثل مناسبة حزينة لدى الشيعة ، حيث قتل فيه الحسين رضى الله عنه .

وكانت عاشوراء فى مقدمة الأعياد التى رصدها إدوارد وليام لين فى كتابه «المصريون المحدثون ــ شمائلهم وعاداتهم»[2] . فإضافة إلى الزكاة الواجبة فى هذا اليوم على المصريين ــ آنذاك ــ يقول : «ويقدس المسلمون هذا اليوم

لعدة اعتبارات ، منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذى تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذى خرج فيه نوح من سفينته ..»

ويسرد لنا إدوارد لين قائلاً : «كنت فى زيارة صديق لى ، قبيل الظهر ، فقدم إلى طبقاً يجهز عادة فى يوم عاشوراء ، ويسمى «حبوب» . ويعد « الحبوب » من القمح الذى ينقع فى الماء يومين أو ثلاثة أيام ، ثم يقشر ، ويغلى ، ويحلى فوق النار بالعسل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ــ يضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب ، ويهيأ هذا الطبق أو يقتنى حلوى مختلفة الأصناف ، تبعاً لسنة الرسول (ﷺ) ، فى قوله : إن من أجزل العطاء لأهل بيته ، يوم عاشوراء ، يمنحه الله المال الوفير بقية العام» .

ومن ذلك يتضح أن احتفال الجماعات الشعبية فى مصر بمناسبة عاشوراء يحتفظ بشكل الممارسة فى صور وأشكال متقاربة ، فتنتشر عادة طبخ «الأرز باللبن» ، وكذلك «عاشوراء» وهى عبارة عن طبخ القمح باللبن ، مضافا إليها الزبيب . كما تنتشر أيضا لدى الجماعات الشعبية فى الدلتا ما يطلق عليه عادة «التوسيع» أى أن رب الأسرة يقوم بالتوسيع ؛ وذلك بذبح المتيسر من الطيور أو الدواجن ، فتكون هذه وجبة «فوق العادة» . ونجد من الإخباريين من يفسر ذلك «التوسيع» بأنه منسوب إلى يوم التاسع المسمى «تاسوعة» .

أما فى الواحات الداخلة ــ وفى منطقة موط تحديداً ــ فالأمر يختلف ، إذ يحتفل بعاشوراء فى ممارسات متميزة تماماً . فبرغم أن المناسبة تتخذ من الجانب الدينى محكا للتحديد الزمنى لموعد الاحتفال السنوى إلا أن الممارسة ــ من حيث الشكل ــ تكاد تخلو من علاقة المعتقد الدينى بالظاهرة . فالمحتفلون هم الأطفال والشباب حتى سن ما قبل الزواج فقط .. وتبدأ الاحتفالات بالتجهيز لها قبل حلولها بقرابة شهر كامل ، حيث تأخذ الأمهات فى عملية تصنيع « القَوَادِسْ » (مفردها قَادِسْ) وهى عبارة عن أوعية من الخوص الأبيض الناتج عن سعف قلب النخيل ، وهو أرفع درجات السعف من حيث الجودة .

وإذا كان للأسرة المتوسطة ثلاثة أبناء فأن ثلاثة أسابيع يمكن أن تكون كافية ــ للأم ــ لصناعة ثلاثة قوادس .

ثم تأتى مرحلة صناعة وخبز فطائر عاشوراء ، وهى عادة ماتتم قبل الاحتفال بيومين .

أما المرحلة الأخيرة من التجهيز فى ليلة عاشوراء ، فتختص بتجهيز الدجاج المحشو بالأرز (بواقع واحدة لكل ابن صبى وفتاة) ثم سلق البيض (بواقع ست للولد وأربع للفتاة) .

وقبيل مطلع شمس يوم عاشوراء ، يضع كل فتى وفتاة نصيبه من هذه الأطعمة فى القادس الذى يخصه ويتوجهون إلى أقرب «سقيفة» ــ وهو نوع من الشوارع الضيقة المسقوفة ــ مرتدين ملابس جديدة .

يقوم أكبر الأخوة فى كل مجموعة بعملية دقّ الخوابير الخشبية فى حائط السقيفة ، وعلى إرتفاع نحو متر ونصف المتر ، فوق إحدى مصاطب السقيفة ، وفى صف واحد يقوم بتعليق كل «القوادس» على الحائط ، ثم يجلس الأطفال فوق المصطبة ، كل تحت قادسه تماماً ، فى نظام وشكل بديعين .

ثم تأتى الساعة التى تتزامن مع خروج الرجال والنساء إلى أعمالهم اليومية ، فيقوم الجميع من الكبار ممن يمرون عبر كل سقيفة بمصافحة الأولاد والبنات المحتفلين ، ومداعبتهم وابداء الاعجاب بجمال «قوادسهم» وزخارفها . ويستمر الحال على ذلك قرابة ساعة ونصف الساعة ، حيث يحل موعد الإفطار ، فتبدأ مايمكن أن نسميها بألعاب البيض ، وفيها يمسك كل طفل بواحدة من البيض المسلوق و «يطقشها» فى بيضة زميله ، ومن تنكسر بيضته يخسرها لصالح منافسه .

وفى هذه المباراة تظهر مهارة اللاعبين فى العديد من الأشكال ، مثل طريقة الإمساك بالبيض فى إستقبال الضربة المنتظرة من اللاعب الخصم ، وكثيراً ما كان يلجأ بعض الصبية إلى الخداع فى هذه اللعبة ، وذلك بإعداد شكل البيضة من حجر أبيض اللون يسمى «حجر الحُكَّاك» فلا ينكسر ويظل يكسب كل من يقابله فى مباريات البيض فى عاشوراء ، حتى ينكشف أمره .. !! ومع هذه المرحلة يبدأ الأطفال فى أكل أول محتويات القادس وهو البيض المسلوق مع جزء من الفطائر .

بعد ذلك تبدأ فترة اللعب حيث ينفصل الصبية عن الفتيات ، فيلعب الذكور لعبة «الميح»[٣] والفتيات يمارسن لعبة «الحَجْلَةْ»[٤] .

وفى توقيت الزوال «تمام الظهر» تبدأ المرحلة النهائية للإحتفال بإنزال القوادس فوق المصطبة ، حيث يقوم كل واحد بأكل دجاجته مع ماتبقى من فطائر ــ ويستحب تماماً أن يعود كل واحد بقادسه فارغا إلى بيته ، حيث تعد تلك العلامة من العلامات الإيجابية فى الإحتفالية .

ولمزيد من إيضاح شكل الظاهرة ، نورد بعض التفاصيل حول بعض العناصر المادية المكونة للإحتفالية :

١ ــ القادس

وهو عبارة عن وعاء من الخوص الأبيض ، اسطوانى الشكل ، له غطاء مثبت من جهة الخلف ، ومن الأمام له قفل من الحبل المصنوع من الليف ، ومن الحبل أيضا تصنع يد القادس التى تستخدم فى الحمل والتعليق . والقادس ــ بصفة عامة ــ له العديد من الاستخدامات فى الواحات ، فهو وعاء لطعام الفلاح يحمله إلى حقله الذى يقضى فيه نهاره كاملاً ، كما يستخدم أيضا ــ منزليا ــ فى المشتريات صغيرة الحجم مثل اللحوم والخضر ، والقوادس المستخدمة فى هذه المهام هى عادة ما تكون قوادس الاحتفال المنقضى من عاشوراء .

أما قادس الحقل فهو يصنع خصيصا لهذه المهمة ، خاصة وأنه يكون عادة أكبر حجما من ذلك المستخدم فى عاشوراء ، فضلاً عن عدم إلتزام صانعه بزخرفته . وصناعة القادس ــ كشأن كافة صناعات الخوص ــ تحتكرها السيدات فقط .

طريقة الصنع

بعد الحصول على الخوص الأبيض من قلوب النخيل ، وهو أجود وأقوى أنواع الخوص ، يتم تجفيفه بحرارة الشمس أولاً ، ثم تُعاد له الليونة بوضعه فى الماء لمدة يوم كامل ، ثم يضفر فى ضفائر ثلاثية يكون عرض الضفيرة فيها ثلاثة سنتيمترات تقريبا ، وطولها يكفى لبناء الشكل الأسطوانى للقادس ، ويضاف إليه الغطاء فيما بعد .

تثبت الضفائر فوق بعضها بدءا من منطقة القاعدة وتتجه إلى أعلى فى شكل دائرى . وتستخدم الصانعة خيوط الخوص فى هذه العملية و«المبير» المعدنى الذى يقوم بصنعه الحداد ، وهو عبارة عن «إبرة كبيرة» .

أما الغطاء ــ فعلى العكس ــ تبدأ صناعته من أعلى إلى أسفل ، ثم تأتى مرحلة إعداد الحبل الليفى «وهو بنى الشكل» (عادة مايصنعه الرجال) . وكما ذكرنا فإن حبل الليف يستخدم فى عمل يد طويلة للقادس يثبت من طرفيه فى أجناب القادس وكذلك فى عمل القفل والمفاصل التى تربط بين الغطاء والجسم . فضلا عن قاعدة القادس التى يثبت فيها حبل دائرى يغطى كل منطقة القاعدة بأكملها ، بغرض حماية قاعدة القادس من التلف فى منطقة الإحتكاك بالأرض .

بعد ذلك تأتى المرحلة النهائية فى صناعة القادس وهى مرحلة الزخرفة ، وينفرد بها قادس عاشوراء فقط .

وفى منطقة الدراسة تسيطر وحدة المثلث على الزخارف الشعبية بصفة عامة ، وفى منتجات الخوص بصفة خاصة ، وهى تنفذ بخيوط حريرية أو كتانية ، بحيث يكون إرتفاع المثلث الواحد عبارة عن عرض الضفيرة الواحدة ، وتستخدم فى هذه الزخارف الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء .

٢ ــ محتويات القادس

يأتى الدجاج فى مقدمة طعام عاشوراء ، فيكون لكل فتى ديك ، فى مقابل دجاجة لكل فتاة . ويتوقف حجم الديك او الدجاجة على ترتيب الولد أو البنت بين أخوته ، ولايستثنى من ذلك سوى أصغر الأخوة ــ فى حالة كونه ذكراً فقط ــ فأنه يحصل على ديك كبير الحجم مثله فى ذلك مثل أكبر أخوته . بعد الدجاج يأتى البيض وهو مايطلق عليه اسم [الدَّحْى ، ومفرده : دَحْيَة] ويكون بواقع ست للذكر وأربع للأنثى . أما الفطائر التى يضمها القادس ضمن وجبة عاشوراء فهى تتكون من فطيرتين ، الأولى محشوة بعجينة البلح ، والثانية ــ وهى الأهم ــ وتسمى «الأوز» ، فعبارة عن عروسة من الفطير منقوشة ومزخرفة بحبات الفول السودانى ، حيث تستخدم حبات الفول السودانى فى رسم وتحديد ملامح العروسة وكذلك ملابسها .

ونذكر هنا أن « الأوز » هو آخر ما يوضع فى القادس ، حيث يوضع مفرودا كى يغطى كل المحتويات بداخله فضلاً من أن « الأوز » هو آخر ما يؤكل من محتويات القادس ، وأكله قبل أى صنف آخر يعد من الأفعال المشئومة .

٣ ــ السقيفة

السقيفة هى ذلك الجزء المسقوف من شوارع الواحات ، فالطرق داخل كل واحة عادة ماتكون دائرية غير مستقيمة ، وعلى مسافات غير منتظمة نجد السقائف ، وسقف الطريق

ويتراوح طول السقيفة من ٢٠ إلى ٣٠ مترا ، وذلك حسب عدد البيوت المتلاصقة والمتلاقية فى طابقها الثانى . وتضم منا يحمل جزءا من الطابق الثانى من الدار المطل بابها على السقيفة ، وهو غالبا مايكون لواحدة من الأسر الممتدة .

السقيفة ــ دائما ــ مصطبتين على جانبى الطريق ، تستخدمان فى جلوس ونوم كبار السن من الرجال فى وقت القيلولة ، لما يتميز به جو السقيفة من الرطوبة النسبية فى فصول صيف الواحات الطويلة والقاسية الحرارة .

فى كل سقيفة يوجد «السبيل» المعلق ، وهو عبارة عن آنيتين من الفخار كل منهما بيضاوية الشكل ، ورأسية ولها أذنان موثقتان بحبل من الليف لتعليقها على حائط السقيفة ، تسمى الواحدة منها «عَلاَوْة» ، وتغطى فوهتها «بسُدَّة» من الليف ، ويقوم على تزويدها بالماء أصحاب البيوت المطلة على السقيفة .

وبالإضافة إلى توظيف السقيفة فى عمليات قوادس عاشوراء كمكان للعرض الإحتفالى ، فإن لسكان الواحات فيها مآرب أخرى .. فهم يستخدمونها فى إقامة سامر الأفراح ، وإقامة الذكر كفقرة ختامية فى برنامج سامر الأفراح .

ومن تراث سقائف الواحات أيضا ، أنها تدخل فى كل حكايات الجن (العفاريت) المتداولة بين أفراد الجماعة الشعبية ، لذلك فإنه ــ إلى جانب سبيل الماء المعلق فى كل سقيفة ــ يلتزم أصحاب كل سقيفة فى إطار العرف السائد ، بإنارتها ، حيث توجد فى كل سقيفة «طاقة» ، وهى عبارة عن تجويف داخل حائط السقيفة يوضع فيه مايطلق عليه «السراج» الذى يوقد عند غروب الشمس ويطفئه العائدون من صلاة الفجر ، أو الخارجون للحقول قبل الشروق .

أما عن البعد الطبقى فى الظاهرة موضوع الدراسة فيبدو من خلال :

درجات وأنماط الوحدات الزخرفية المشغولة على القادس ، ونوع الخيوط المستخدمة وألوانها ، حيث يتجلى البعد الطبقى واضحا من خلال ذلك ، فالأبناء من طبقة الأغنياء تكون قوادسهم مشغولة بخيوط من الحرير ، فضلا عن زيادة أسطر الوحدات الزخرفية ، كما نلحظ فيها دقة الصناعة ، وهذا النوع المتقن الصنع تقوم عليه صانعة محترفة تصنع القادس مقابل أجر . وهكذا فإن طبقة الأغنياء تعد قوادس أولادها وبناتها عن طريق صانعة محترفة .

وفى مقابل ذلك نجد أن الطبقة الأدنى تصنع فيها الأم قوادس أولادها وفق معرفتها التى غالبا ما تكون متواضعة من حيث جودة الصناعة ، وفنية النقوش ، وتوافق درجات الألوان .

أيضا ، فإن البعد الطبقى يتجلى من خلال الفطائر ، وخاصة فطيرة «الأوز» ــ عروسة الفطير ، فنجد أن الأسر الميسورة تصنعها من عجينة خاصة من صنف العجائن التى يصنع منها كعك الأعياد والمناسبات السنوية المختلفة ، أما الأسر متوسطة الحال فتصنعها من عجينة الخبز . وهذا الفارق لا تتدخل فيه عوامل التكلفة المادية فقط كما يبدو ، ولكن تحكمه أيضا القاعدة السائدة المرصودة فى منطقة الواحات ، وهى أن الفطائر عموما لاتعرف طرق صناعتها سوى نساء الطبقة الأعلى فقط .

الهوامش

* تمت هذه البعثة تحت اشراف الأستاذ / صفوت كمال خبير الفولكلور بمركز دراسات الفنون الشعبية فى ذلك الحين .

(١) مؤتمر ثقافة وفنون البوادى ــ عقد بمدينة العريش من ٨ ــ ١٢ ديسمبر ١٩٨٦ .

(٢) ادوارد وليام لين ــ المصريون المحدثون ــ ترجمة عدلى طاهر نور ــ ط ٢ ــ ١٩٧٥ ص ٣٥٩ .

(٣) الميح : لعبة فرعونية الأصل تلعب بفريقين بكرة وتعتمد على إصابة هدف عن بعد .

(٤) الحجلة : وهى لعبة الأولى المعروفة فى منطقة وادى النيل .

المقـــرونة

آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية

محمد فتحى السنوسى

يمكننا حصر جميع آلات النفخ الشعبية فى الأنواع الآتية :

المجموعة الأولى :

ويتم العزف عليها بالنفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتى العازف . وتضم هذه المجموعة الآلات المصنوعة من غابة (قصبة واحدة) وتعرف بفصيلة الناى ، وهى : الناى ، السلامية ، الكولة أو الكول .

المجموعة الثانية :

ويتم العزف عليها بالنفخ فى بالوص به ريشة مفردة ، ويوضع كله فى فم العازف ، وتضم الآلات المصنوعة من غابتين (قصبتين) وتعرف بفصيلة الأرغول ، وهى : الأرغول ، الطرماى ، القرمة ، المقرونة .

وآلة المقرونة فى آلات النفخ من فصيلة الريشة المفردة ، وهى ثلاثة أنواع تعرف باسم مقرون الستاوية أو الخمساوية أو الربعاوية ، طبقاً لعدد الثقوب الموجودة بكل قصبة من قصبتى المقرونة .

وبالطرف العلوى للقصبتين يركب مبسمان يعرفان باسم (البالوص) يدخلهما العازف فى فمه للنفخ ، وتعطى هذه الآلة مساحة صوتية نغمية تقدر بأوكتاف واحد .

وهذه الآلة يستخدمها البدو فى الصحراء ، فالرجل البدوى يقضى معظم وقته فى رعى الأغنام ودائماً ما يبحث عن أشياء تسليه وتسرى عنه ، وتعينه على قضاء ذلك الوقت الطويل .. فالأغنام ترعى فى مرعاها من تلقاء نفسها ، ولا حاجة له لتوجيهها أو ارشادها أو مساعدتها إلا قليلاً ، فبدأ يستخدم بعض قطع من نبات الغاب (البوص) فى عمل أنواع من الصفافير والمزامير يسلى بها وقته ، وكذا استخدمها فى النداء على بعض الأغنام الشاردة حتى لا تضل طريقها إلى قطعانها ، ثم أخذ يطور هذه المزامير حتى أنتج آلة « المقرونة » ، لذا نجد معظم رعاة الأغنام بمختلف المناطق البدوية ، وخاصة منطقة سيوة بمحافظة مرسى مطروح ، يجيدون العزف على هذه الآلة .

وقد سميت بالمقرونة ، نظراً لتكونها من قصبتين من الغاب تربطان معاً ربطاً قوياً ، لاقتران كل منهما بالأخرى .

وهى معروفة فى مرسى مطروح والوادى الجديد وكذلك فى المناطق التى يقطنها البدو بغرب الإسكندرية وبمحافظة البحيرة وأيضاً بصحراء محافظتى الفيوم وسيناء .

انواع آلة المقرونة

(١) الستاوية :

وتصنع من الغاب الرفيع ، وهى عبارة عن أنبوبة من عقلة واحدة ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول مربوطتين بجانب بعضهما البعض بخيط متين ، وكل قصبة بها ستة ثقوب ، لذلك سميت بالستاوية .

وقطر الثقب حوالى ٢/١ سم ، وبين الثقب والذى يليه مسافة قدرها ٢/١١ سم .

ويركب فى كل قصبة جزء يسمى الركبة ، ثم جزء ثالث يسمى البالوص .

(٢) الخمساوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول وبكل منهما خمسة ثقوب .

(٣) الربعاوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول وبكل منهما أربعة ثقوب ، وصوتها أحد قليلاً من سابقتها .

تركيب آلة المقرونة

تتركب آلة المقرونة من ثلاثة أجزاء ، جميعها من الغاب « البوص » ويتراوح طولها مجتمعة ما بين ١٧ سم إلى ٣٣ سم ، ووزنها يتراوح ما بين ١٠ جرام إلى ٢٠ جرام ، وأجزاؤها الثلاثة هى :

البالوص :

وهو عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة من طرف واحد ، طولها ٤ سم وقطرها ٢/١٥ مم ، ويتم عمل قطع جانبى بها يسمى « الريشة » .

الركبة :

وهى عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة الطرفين ، طولها ٤ سم وقطرها ٢/١ ٦ مم وهى تتصل بالبالوص ، والجزء الثالث الذى يعرف باسم البدال .

البدال :

وهو عبارة عن أنبوبة أطول من سابقتها ، مفتوحة الطرفين طولها ١٦ سم وقطرها ٩ مم ، وتحتوى على عدد من الثقوب (أربعة أو خمسة أو ستة ثقوب) حسب نوعها .

طريقة العزف على آلة المقرونة

يدخل العازف بالوصى القصبتين فى فمه ، وينفخ فيهما فى وضع مستقيم ، ويحتاج العازف لكم كبير من الهواء ونفس طويل ، وتتكرر نفس العملية عند إنتهاء مخزون الهواء من فمه . ويستخدم العازف أصابعه فى إغلاق الثقوب التى بالجزء الأمامى من المقرونة والمسمى بالبدال ، أو عدم إغلاقها لإحداث النغمات الموسيقية المطلوبة ، وذلك على قصبة واحدة من القصبتين ، أما الثانية فهى تعطى نغماً موسيقيا ثابتا مستمرا ، يكون بمثابة أرضية طنينية للحن الأصلى المعزوف .

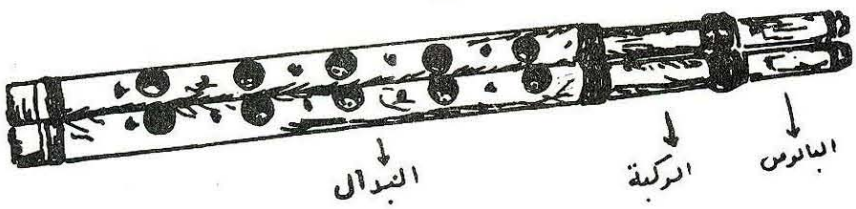
جدول طبقات آلة المقرونة

(١) داست دى « الدوكاه » طول الآلة ١٧ سم .
(٢) داست سى بيمول « العجم » طول الآلة ٢/١ ١٩ سم .
(٣) داست لا « الحسينى » طول الآلة ٢١ سم .
(٤) داست صول « النواه » طول الآلة ٢٢ سم .
(٥) داست فا « الجهاركاه » طول الآلة ٢٦ سم .
(٦) داست مى « البوسليك » طول الآلة ٣٢ سم .
(٧) داست دو « الراست » طول الآلة ٣٣ سم .

ومن أشهر صناع وعازفى آلة المقرونة بجمهورية مصر العربية

شبل عبد الله السويدى	محافظة البحيرة
محروس حماده	الإسكندرية
لطوفه المجعاوى	مرسى مطروح

آلة المقرونة



وهذه الآلة تعرف فى مناطق البدو بمرسى مطروح والإسكندرية والبحيرة باسم المقرونة ، كما تعرف عند بدو سيناء باسم « العفاطة » ، وفى ليبيا باسم « المقرونة » ، وفى سوريا تعرف باسم « المجوز » ، وهو اسم قريب الشبه من اسمها فى مصر ، كذلك تعرف فى العراق باسم « المطبج » .

وقد انتشر استخدامها فى مصر بمحافظة مرسى مطروح فى منطقة سيوة ، ثم انتقلت منها إلى مختلف أماكن تجمع البدو بفعل إنتقال البدو الرحل .. وقد أكدت ذلك الدكتورة بريجيت شيفر فى رسالة دكتوراة تخصصية قدمتها فى الثلاثينيات إلى جامعة فردريك فيلهام ببرلين بألمانيا . وبذلك نستطيع التأكيد على أن هذه الآلة ــ المقرونة ــ آلة مصر عربية .

مجلة الفنــون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كمـا ترحب بنشر النصـوص الشـعبية ، والصـور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

صورة تقليدية للقرية المصرية حيث تنتشر زراعة النخيل بها .

صناعة الأقفاص فى الريف المصرى

منظر خلفى عام لورشة صناعة أقفاص فى مركز الصف بالجيزة .

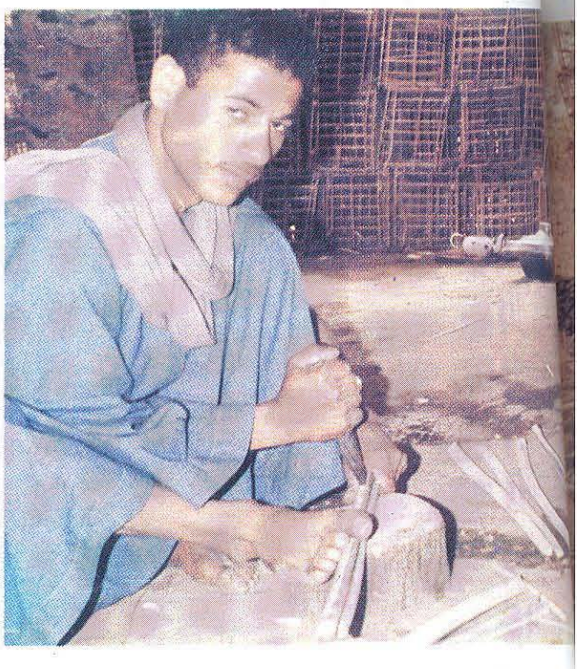
صورة لورشة الأقفاص من الداخل .

الأدوات المستخدمة فى صناعة الأقفاص .

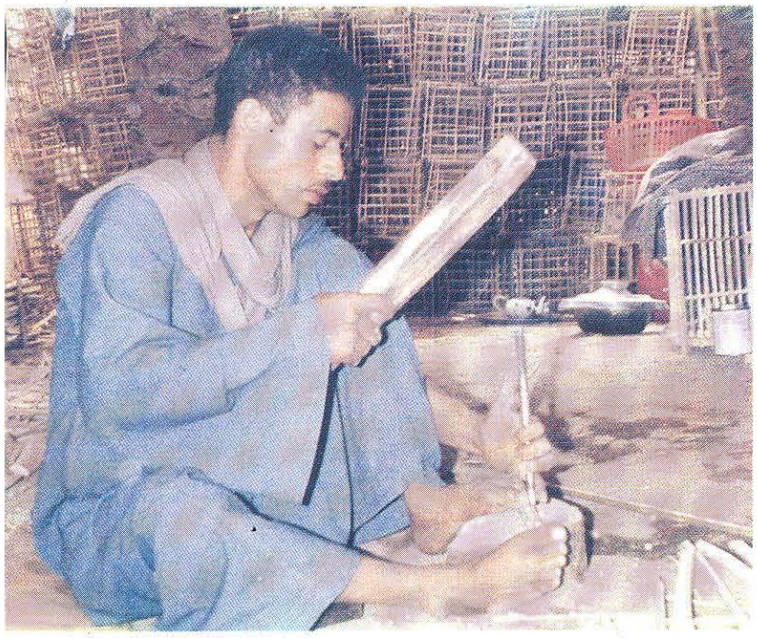
المرحلة الأولى فى صناعة القفص ــ تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة .

تسوية أضلاع الجريد .

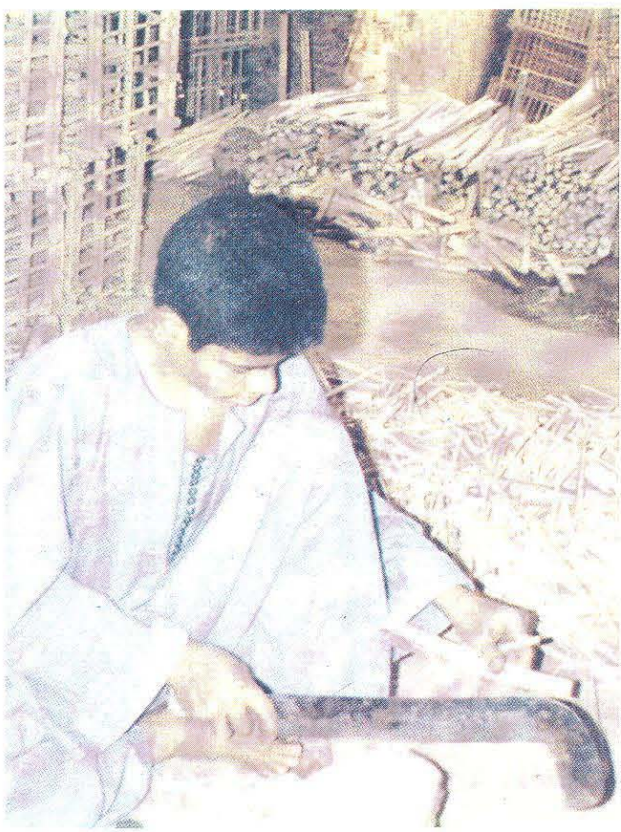
عملية شق الجريد باستخدام « السلاح » .



اماكن الثقوب على الجريد بأداة القياس ومسمار العلام .



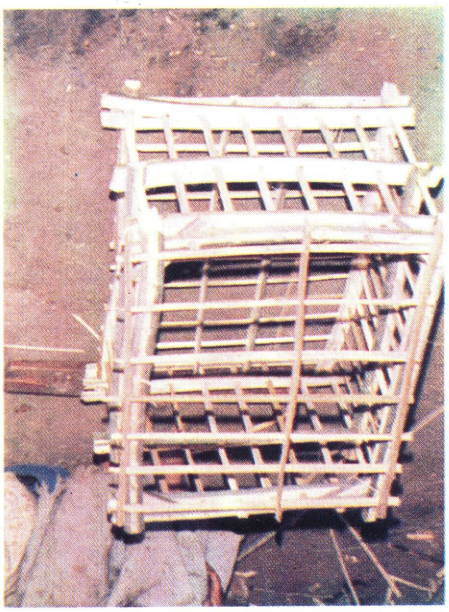
ثقب الجريد بالمدقة الثقيلة وماسورة التثقيب .



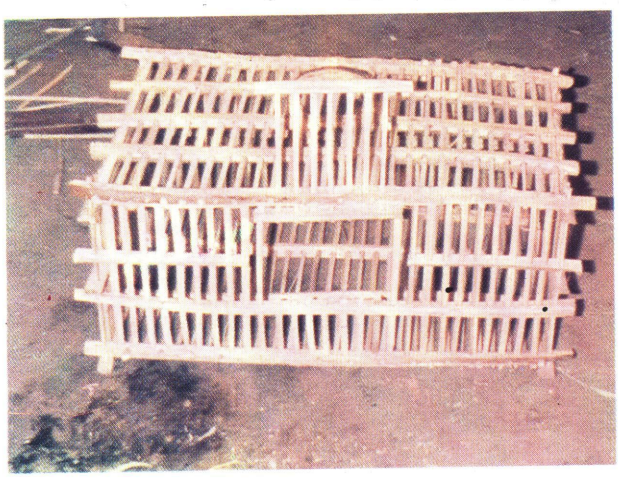
تجهيز جوانب القفص .

تركيب قوائم وعوارض القفص

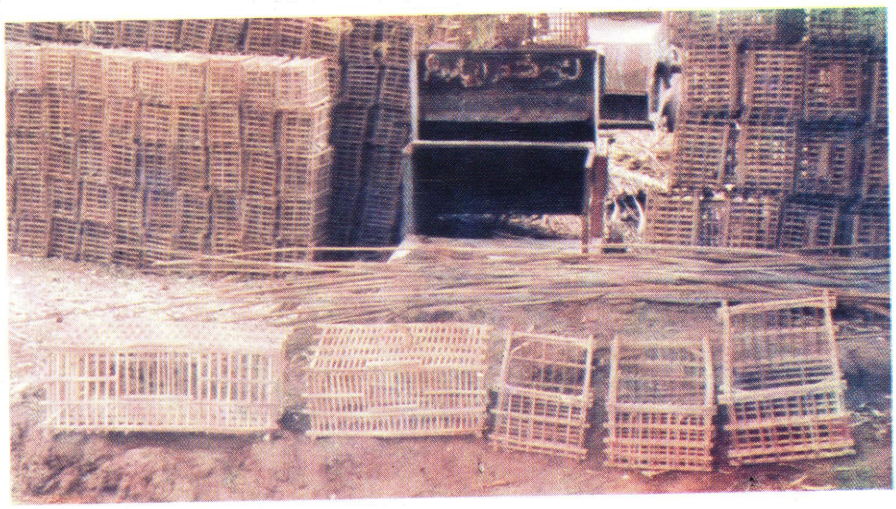
تركيب عصى القفص وقاعدته وغطائه .



قفص برقوق فى صورته النهائية .

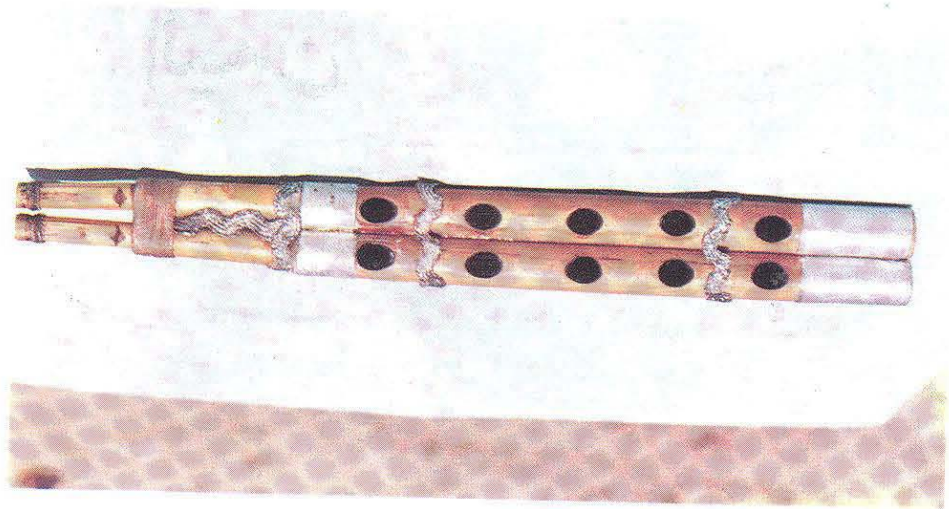


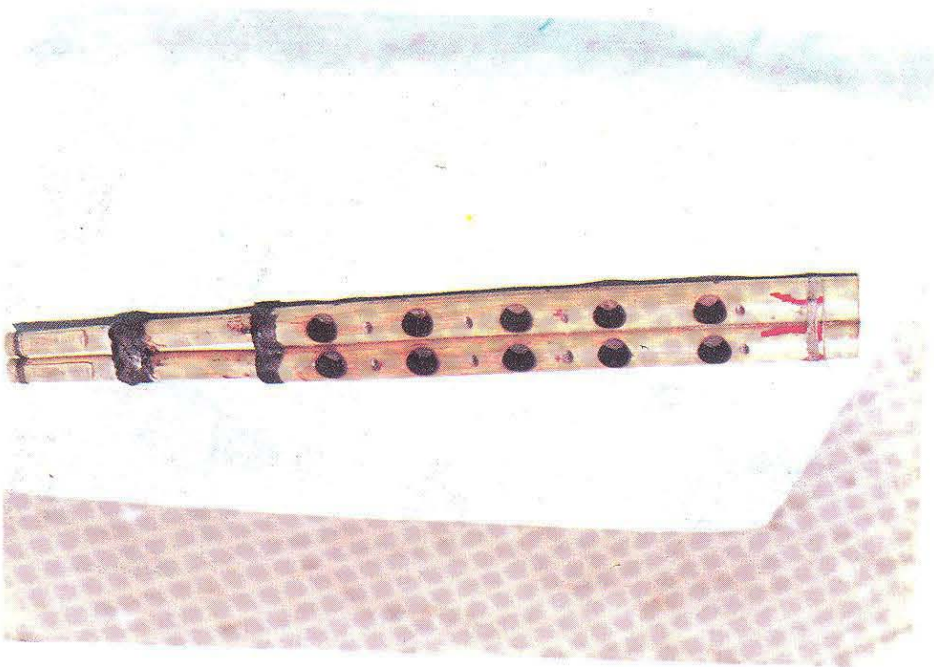
قفص دجاج فى صورته النهائية .



الأنواع المختلفة للأقفاص التى يصنعها القفاص .

المقرونة آلة موسيقية شعبية





نماذج مختلفة لآلة « المقرونة » .

فنان شعبى يعزف على آلة « المقرونة » .

أفراح الختان فى اليمن

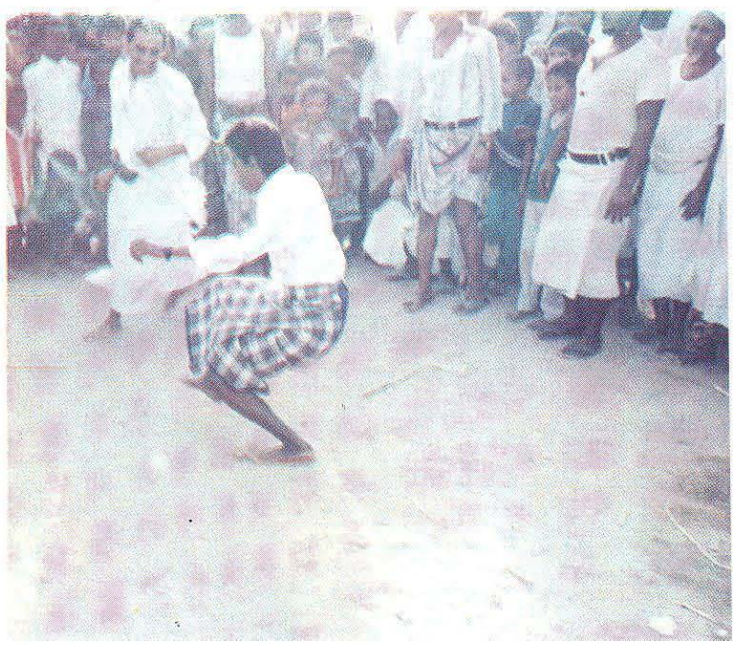
فرقة الطبالين

فرقة الطبالين .

طفل يرتدى بدلة الختان قبل خروجه للعرضة

رقصة التبريش .

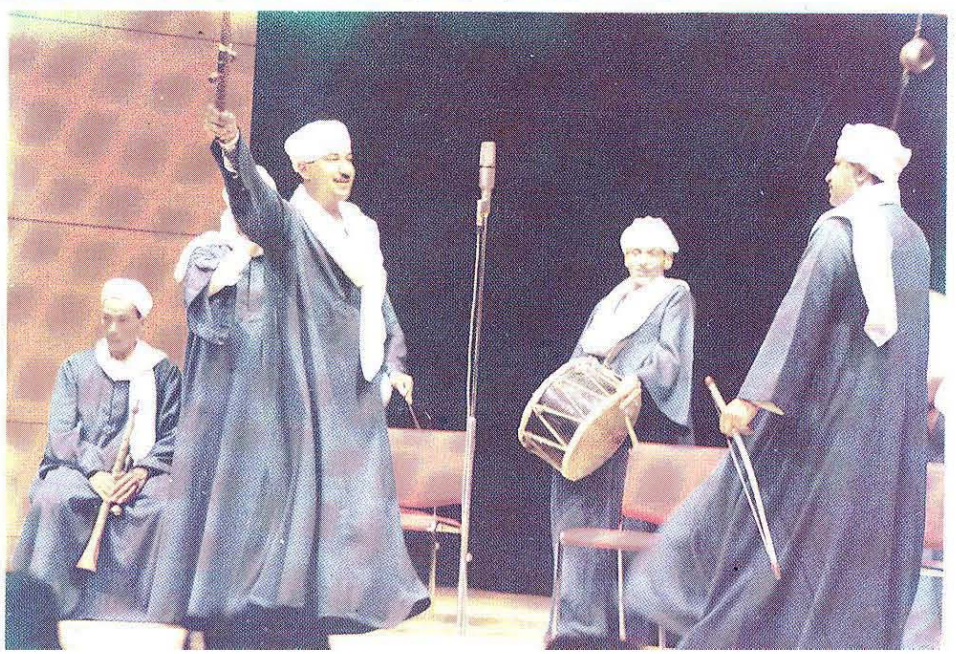
لعبة السيف .



الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

السيد الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ عبد الغفار عوده رئيس قطاع الفنون الشعبية فى افتتاح أول عروض الفرقة القومية للموسيقى الشعبية .

ندوة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، والضيوف من اليمين لليسا الأستاذ / عبد الغفار عوده ، الأستاذ / صفوت كمال ، الأستاذ الدكتو أحمد على مرسى ، الأستاذ / سليمان جميل ، الأستاذ / محمد سال



الفرقة القومية للموسيقى الشعبية فى أحد عروضها على المسرح .

صناعة الأقفاص فى الريف المصرى

د . على محمد المكاوى

الأقفاص جمع « قَفَص » ، وهو وعاء مربع أو مستطيل الشكل يُصنع من جريد النخل ، وتُعبأ فيه الفواكه والخضروات لتُنقل من مكان الإنتاج إلى السوق . وتتفاوت أحجام هذه الأقفاص حسب الغرض منها . فهناك أقفاص الشمّام (٣٠ × ٢٠ × ٢٠ سم) ، وأقفاص البرقوق (٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم) ، وهناك « العِدّاية » وهى القفص الكبير (٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم) . علاوة على أقفاص الكتاكيت ، وأقفاص الفراخ الكبيرة .. إلخ .

وتعتمد صناعة الأقفاص ــ كحرفة شعبية ــ على خامات البيئة ومعطياتها . وبالتالى يمكن أن توجد فى المناطق الحضرية ، كما توجد فى المناطق الريفية ، وفى المناطق البدوية المتاخمة للريف . وتعتبر أشجار النخيل المصدر الأساسى لهذه الصناعة . وهذه الأشجار منتشرة فى كل الأراضى المصرية تقريباً ، ومن ثم قامت صناعة الأقفاص فى معظم المناطق التى يتوافر فيها الجريد بكثرة ، ويزداد فيها الطلب على الأقفاص ــ نتيجة انتشار زراعة الخضر والفواكه ــ لاستخدامها فى تعبئة هذا الإنتاج الزراعى ونقله من الحقول والحدائق إلى الأسواق .

والحقيقة أن أشجار النخيل قد نالت أكبر تكريم لها فى القرآن الكريم ، فهى مثل للشجرة الطيبة « أصلها ثابت وفرعها فى السماء * تُؤتى أُكُلها كل حين بإذن ربها » (سورة إبراهيم: الآيتان ٢٤ ، ٢٥) . كما جعلها الله سبحانه وتعالى رزقا للعباد ، ومثالاً على قدرته الخالقة « والنخل باسقاتٍ لها طلعٌ نضيدٌ رزقا للعباد وأحيينا به بلدةً ميتا كذلك الخُرُوج » . (سورة ق : الآيتان ١٠ ، ١١) .

ولا غرابة إذن أن صار النخيل محوراً يدور حوله عديد من الصناعات والحرف الشعبية ، سواء فيما يتعلق بثمار البلح ، أو فيما يتصل بالجريد والليف . غير أن اهتمامنا هنا ينصب على الأخيرة التى تقوم عليها صناعة « القُفَفْ » من نسيج سعف النخيل لحمل كل أنواع البضائع والحبوب ، ونقل الأرز فى دمياط ورشيد وكفر الشيخ ، وصناعة الأقفاص من أغصان النخيل (الجريد) . كما تعتمد عليها صناعة البرانيط (القبعات) ــ من الخوص المجدول ــ لوقاية الرأس من حرارة الشمس ، وصناعة الحبال والمقشات من الليف ، واستخدامها فى ربط البضائع والأجولة والأقفاص وخياطة القفف نفسها . وتستخدم مقشات الليف فى التنظيف ؛ كما تُصنع من الليف أيضاً « الزعّافات » لتنظيف الأسقف العالية فى البيوت . والزعافة « أشبه بفرشاةٍ ذات يدٍ من البُوص يصل طولها إلى ثلاثة أمتار فى المتوسط . هذا علاوة على استخدام « السُّبَاط » فى صناعة « المَشَنَّات

والمَرَاجين » (وهى أوعية لحفظ وتخزين الدقيق والحبوب والخبز فى البيت ... إلخ) . وتدخل كذلك فى صناعة المقشات الخشبية التى يستخدمها عمال البلدية فى كنس الشوارع . ومن ناحية أخرى يستخدم الجريد فى صناعة الكراسى — الأشبه بكراسى الخيزران — ذات المساند الجانبية والخلفية الكبيرة ، والكراسى الجريد بلا مساند . ولاتزال بعض هذه الصناعات قائمةً فى الريف المصرى حتى الآن .

إن صناعة الأقفاص حرفة قديمة فى مصر . وقد أشار علماء الحملة الفرنسية إلى هذه الصناعة التى كانت مزدهرة فى رشيد (١٧٩٨ — ١٨٠٣) ، نظراً لإنتشار النخيل هناك (المجلد الثالث من كتاب وصف مصر) . كما ذكر على باشا مبارك فى الجزء الأول من الخطط التوفيقية أن هذه الحرفة الشعبية كانت منتشرة بمدينة القاهرة (عام ١٨٨٢ تقريبا) ، وأن عدد صناع الأقفاص بالمدينة كان ١٧٤ قفاصا . ويذكر فى الجزء الثانى أيضا أن هؤلاء الصناع كانوا يتركزون فى « عطفة القفاصين » التى سُميت باسمهم . وقبل ذلك أشار وليم لين (١٨٣٦) إلى نفس الموضوع على عجل ، حيث يقول (ص ص ٢٧١ — ٢٧٢) : « ويستعمل المصريون السعف وأوراق النخيل فى صناعات مختلفة . فيصنعون من السعف الأقفاص والكراسى والصناديق والسُّرُر ... إلخ . ومن الأوراق (الخُوص) السلال والقفف والحصر والمكانس والمذَبّات ، وغير ذلك من الآلات . ويفتلون من ألياف النخيل أكثر الحبال المصرية . ويصنعون أحسن الحُصُر التى يستخدمونها صيفا بدل البُسُط من السمار » .

أدوات صناعة الأقفاص :

الملاحظ أن صناعة الأقفاص ليست معقدة ، كما لا تحتاج إلى أدوات كثيرة . وقد أجرينا عدة زيارات ميدانية لقرى مختلفة فى محافظة الجيزة منها قرية برنشت (بمركز العياط جنوب مدينة الجيزة بحوالى ٤٥ كم) . وقرية الوِدى (مركز الصف إلى جنوب الجيزة بحوالى ٧٥ كم) . وقرية البُرُمْبِل (مركز الصف أيضا وجنوب الجيزة بحوالى ٨٥ كم) . ومن قبل ذلك قمنا بزيارات ميدانية إلى بعض قرى محافظة الفيوم مثل التوفيقية وفيديمين (مركز سنورس) . وأسفرت هذه الزيارات الميدانية عن بساطة أدوات صناعة الأقفاص فى مناطق ممارستها . فهى صناعة شعبية تحتاج إلى بضع أدوات بسيطة وهى السلاح والسكين لتقطيع الجريد وتسويته وشقه ، ثم المِدَقّة « الثقيلة » ، وهى : أداة خشبية مستطيلة الشكل وبها تجاويف طولية لإحكام الدق على الجريد لتثقيبه . كما تضم الأدوات ماسورة واسعة ومجوفة من الداخل لتخريم الجريد بثقوب كبيرة . و « الرقيق » وهى ماسورة متوسطة من الحديد أو النحاس لثقب الثقوب المتوسطة . أما « الماسورة الضيقة » فهى لعمل « أيادى » — القفص . بينما الأداة السابعة تتمثل فى مسمار إسطوانى من الحديد يشبه « الزُّمْبَة » مُدبب السن لتحديد أماكن التثقيب ، باستخدام أداة أخرى تُسمى « القِيَاس » وهى قطعة من الجريد طولها حوالى ٦٠ سم ومثقوبة بثقوب واسعة وتوضع فوق الجريد المراد تحديد أماكن تثقيبه فى وضع التطابق . ويُعَلِّم صانع الأقفاص هذه الأماكن بأداة خشبية تُسمى « الخفيفة النُص » . وآخر الأدوات هى قطعة خشبية يبلغ حجمها ٤٠ سم × ٨ سم × ٤ سم وتستخدم فى تركيب عِصىّ « عُصْيَان » القفص .

أنواع الجريد :

تعتمد صناعة الأقفاص على الجريد الأخضر طوال العام ، فإذا لم يكن الجريد الأخضر متوفراً ، فإن الحرفيين يعتمدون على الجريد الجاف المخزون بعد نقعه فى الماء لمدة ستة أيام . بيد أن القفاص يعتمد على كلا النوعين معا باستمرار ، حيث يعمل العوارض من الجريد الأخضر ، والعِصىّ من الجريد الجاف .

ويصنف القفاصون الجريد إلى ثلاثة أنواع رئيسية وهى : —

أ — جريد سيوى : وهو أرخص الأنواع وتبلغ ثمن المئة منه ٨ جنيهات .

ب — جريد بلدى : وهو نوع أكثر متانة وتحملاً ويُسمى « بالمصرى » ويتراوح ثمن المئة منه ما بين ٨ — ١٠ جنيهات .

جـ — جريد « حباكة » وهو من النوع الرفيع الأكثر تحملاً وقوةً لدرجة أنه يُستخدم فى تسقيف البيوت فى الريف فوق عروق الخشب ويزداد تحمله لما يوضع فوقه . وقد يتراوح ثمن المئة منه ما بين ١٠ — ١٤ جنيها .

انواع الأقفاص :

ترتبط أنواع الأقفاص بالمكان الذى تصنع فيه ، والسلع التى تُعبأ فيها ، والاستخدامات المحلية الأخرى لها . وعلى هذا فهناك الأنواع التالية :

أ ــ « قفص شَمَّام » وهو أصغر الأنواع ويسع لكمية خمسة كيلو جرامات . وتبلغ مساحته (٣٠ سم × ٢٠ سم × ٢٠ سم) . ويُعبأ فيه عادة الليمون « وكيزان العسل » . وبالتالى تنتشر صناعته واستخداماته فى مناطق إنتاج هذين المحصولين ، كما فى الفيوم والجيزة والإسماعيلية ... إلخ . وهذا النوع لا يُعاد لصاحبه إذ يُباع مع السلع نفسها .

ب ــ قفص « رِيحِى » وهو نفس مساحة قفص الشمام ، وينتشر فى « إسنا » بمحافظة قنا . حيث تُعبأ فيه الثمار الخفيفة كالطماطم . ويُباع هذا النوع مع السلعة المعبأة فيه ولا يُرد .

جـ ــ « قفص برقوق » : ويحوى عبوة تصل إلى ١٧ كيلو جراما فى المتوسط من البرقوق والفواكه الأخرى كالمشمش والتفاح البلدى . ولا يُرد هذا القفص لصاحبه وإنما يُباع مع نفس السلعة . ولذلك فهو رهن عملية النقل فقط ولا يتحمل بعدها . ومساحته ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

د ــ « العِدَّاية » : وهى أكبر حجما من الأنواع السابقة ، علاوة على أنها أمتن وأكثر صلابة منها . ولهذا فهى لا تُباع مع السلعة وإنما تعود إلى تاجر الجملة مرة أخرى . وتصل مساحتها إلى ٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم . ويُعبأ فيها البرقوق والخوخ والكمثرى والبرتقال واليوسفى ، وتُنقل إلى سوق الخضار بروض الفرج بشبرا ، وأسواق الفاكهة بالقاهرة والجيزة .

هـ ــ « قفص فراخ « كتاكيت » : وهو نوع مختلف عن الأنواع السابقة حيث يشتمل على غطاء علوى ذى يد يُحمل منها ، وباب أمامى يُفتح لأعلى ويُغلق لأسفل . كما يتميز بكبر حجمه عن الأنواع الأخرى . ويُستخدم فى تربية الكتاكيت والحفاظ عليها .

و ــ « قفص فراخ كبير » : وهو بنفس الوصف السابق مع إختلاف فقط فى الحجم ، حيث يصل حجمه إلى ضِعف حجم (قفص الكتاكيت) . علاوة على أنه يُخصص للفراخ الكبيرة لنقلها وتسويقها فى السوق .

ز ــ قفص « سورناجا » نسبة إلى إسم الشركة المصرية للفخار والحراريات (سورناجا) بقرية الوِدْى مركز الصف محافظة الجيزة . وتبلغ مساحة هذا القفص ٦٠ × ٤٠ × ٣٠ سم . ويُخصص لتعبئة الخزف والصينى . وتتعامل الشركة عادة مع قفّاص خاص ليزودها بالأقفاص اللازمة للتعبئة ، بعد أن تحدد المساحات والأحجام المطلوبة . ومن فرط تميز هذه النوعية من الأقفاص أسماها القفاص باسم الشركة التى تستخدمها . وليس هذا الإسم والنوع منتشرا فى أماكن أخرى ، وإنما تحل محله أسماء المصانع والشركات المجاورة لكل منطقة تُصنع فيها الأقفاص .

ومن الملاحظ فى دراستنا لصناعة الأقفاص والقفاصين ، أن هذه الحرفة الشعبية تتركز فى قرية « العجميين » بمحافظة الفيوم ، حيث تشتهر بصناعات وحرف شعبية عديدة تعتمد على منتجات ومخلفات النخيل ، ومنها صناعة الأقفاص . وبالتالى يقصدها معظم تجار الخضروات والفاكهة بأقاليم مصر لاستدعاء أحد القفاصين ليتفرغ لصناعة الأقفاص اللازمة للتاجر فى منطقة تجارته . ومن ناحية أخرى فقد يقصد أصحاب حدائق الفاكهة ــ وليس التجار ــ نفس قرية العجميين ليصطحب منها قفاصا يصنع له الأقفاص اللازمة لتعبئة محصول الفاكهة وبيعه معبأ للتاجر أو لتسويقه معبأ جاهزا . وفى كلتا الحالتين تتوفر للتاجر ولصاحب الحديقة الأقفاص الكافية بسهولة ، وبتكلفة أقل من شرائها جاهزة ومن هنا نقول : إن صناعة الأقفاص صناعة شعبية لها بيئتها الخاصة ومكانها الثابت المعروف لإنتاج المادة الخام أما صانعها فهو متنقل من مكان إلى آخر ومن ثم فهى متنقلة بتنقله ، وليست مستقرة ولا مرتبطة بمكان ثابت .

صورة رقم (١)
منظر يوضح شيوع زراعة النخيل فى قرى مصر

أولاً : ورش صناعة الأقفاص :

صورة رقم (٢)
منظر عام لورشة صناعة الأقفاص من الخلف ويظهر فيها

المعلم حمدى وأخوه أحمد صانعا الأقفاص . وتظهر فى الصورة كميات كبيرة من الجريد الجاف الذى يستخدم أساسا فى صناعة « العِصّى » التى تشد أزر القفص . وهى كميات تكفى القفاص لمدة شهر أو شهرين .

صورة رقم (٣)
صورة لورشة القفاص وفيها الجريد والأقفاص وبعض الأدوات المنزلية . كما تظهر زوجة القفاص وابنه مما يدل على أن الورشة للعمل والإقامة طوال النهار ، على حين لا تقيم الأسرة فى البيت الذى تستأجره إلا ليلاً فقط .

ثانياً : أدوات صناعة الأقفاص :

يستخدم القفاص السلاح والسكين فى تقطيع الجريد وشقه ، والمدقات الخشبية الثقيلة والخفيفة لدق عصى الجريد وتثبيتها فى الثقوب المتوازية ، والمواسير الحديدية أو النحاسية للتثقيب ، والمقياس الذى يقيس به القفاص المسافة بين كل ثقب وآخر . علاوة على « الأورمة » وهى قطعة عرضية من جذع شجرة يستند عليها القفاص فى تقطيع الجريد وشقه ودق الثقوب والتركيب ... إلخ .

وتظهر هذه الأدوات فى الصورة رقم (٤) من اليمين إلى اليسار على النحو التالى :

١ — السلاح (من الحديد) .
٢ — السكين (من الحديد) .
٣ — الثقيلة (من الخشب) .
٤ — الماسورة (من الحديد أو النحاس) .
٥ — الرقيق (من الحديد أو النحاس) .
٦ — ماسورة ضيقة للإيود (الأيادى للقفص) .
٧ — العلام (من الحديد) .
٨ — القياس (من الجريد) .
٩ — الخفيفة النص (من خشب الزان) .
١٠ — خفيفة الدق (من خشب الزان) .

ثالثاً : طريقة الصناعة :

تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة هو المرحلة الأولى فى صناعة الأقفاص . وحسب أنواع الأقفاص المطلوبة تتحدد هذه الأطوال ، فإن كان المطلوب قفصاً للشمّام تكون الأطوال ٣٠ سم ، ٢٠ سم . وإن كان القفاص يعد جريد قفص للبرقوق قطع الأطوال ٤٥ سم ، ٣٠ سم و ٢٠ سم ، وهكذا .

وتوضح الصورة رقم (٥) هذه العملية حيث يضع القفاص الجريدة على « الأورمة » ويقطع بالسلاح المقاسات المطلوبة .

صورة رقم (٦)
توضح عملية تسوية أضلاع قطع الجريد لتصبح مربعةً بقدر الإمكان ليسهل شقها . وهنا يزيل القفاص الزوائد والنتوءات البارزة فى جانبها ويُعدها لعملية الشق .

صورة رقم (٧)
توضح عملية شق قطعة الجريد الواحدة إلى شطرين باستخدام السلاح .

صورة رقم (٨)
ويظهر فيها القفاص وهو يطابق قطعة الجريد المثقوبة (أداة القياس) بقطعة الجريد المُراد تثقيبها . ثم يضع مسمار « العلام » فى كل ثقب ويضغط عليه ليترك علامة فى موضعه ، وهكذا حتى تتضح أماكن الثقوب على الجريدة ليتولى تثقيبها فيما بعد .

صورة رقم (٩)
يمسك القفاص بالمدقة « الثقيلة » ويدق بها على الماسورة بعد وضعها على المكان المراد تثقيبه ، فتثقب الجريد وتدخل مخلفات الثقوب فى قلب الماسورة المجوفة . ولذلك بين الحين والحين يفرغ القفاص ما بداخلها من مخلفات التثقيب . ومما ييسر هذه العملية أن الجريد المستخدم يكون من النوع الأخضر سهل التثقيب .

صورة رقم (١٠)
يقوم القفاص بتقطيع الجريد الجاف إلى قطع صغيرة الأطوال (من ٢٠ إلى ٣٠ سم) تُسمى « بالعصى » أو العيدان وهى التى تغطى جوانب القفص الأربعة .

صورة رقم (١١)
وتوضح الأجزاء الأساسية للقفص وهى رباعيات من كل نوع كما يلى ، وحسب الصورة من أعلى ثم من اليمين إلى اليسار :

١ — المربعات (قاع القفص) .
٢ — عارضتان للسقف (قفص طويل بسقفه) .
٣ — أربع أيادى .
٤ — علو سقف (القوائم) .
٥ — صحيحتان تلاتات طويل (قفص قصير) .

صورة رقم (١٢)
تركيب قوائم وعوارض القفص ويتبقى تركيب العِصّى (العيدان) .

صورة رقم (١٣)
وتوضح عملية تركيب العصى (العيدان) فى جوانب القفص ، وقاعدته وغطائه ، ليأخذ شكله النهائى .

صورة رقم (١٤)
وفيها يظهر القفص فى صورته النهائية بغطائه . والملاحظ أنه « قفص برقوق » مقاس ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

صورة رقم (١٥)
وهى تحوى قفص فراخ صغيرة (كتاكيت) . ويمثل أحد الأنواع التى يصنعها القفاص ، وتلاقى الإقبال من ربات البيوت لاستخدامها فى تربية الدواجن بالمنازل ، ولاحظ فى الصورة باب القفص وهو مفتوح .

صورة رقم (١٦)
وتظهر فيها مختلف أنواع الأقفاص التى يصنعها القفاص وهى من اليمين إلى اليسار :

١ — قفص فراخ كبير .
٢ — قفص فراخ « كتاكيت » .
٣ — قفص برقوق .
٤ — قفص كبير (عدَّاية) .
٥ — قفص أكبر (سورناجا) .

ويرى خلف هذه الأنواع كميات كبيرة من الأقفاص الجاهزة المتراصة .

التكنولوجيا وصناعة الأقفاص :

والواقع أن حرفة القفاصين — كحرفة شعبية — لا تنعزل عما يجرى بداخل مجتمعناالمصرى من تغيرات اجتماعية وثقافية وتكنولوجية . وإذا كنا قد أشرنا إلى هذه النقطة المحورية بالتفصيل فى دراسةٍ لنا عن حرفة الخيامية ، إلا أن صناعة الأقفاص تتميز بنوع من الخصوصية والتفرد عن كثير من الحرف والصناعات الشعبية الأخرى ، مما يساعد على استمرارها برغم التغيرات التكنولوجية الحديثة .

ولعل هناك أسبابا لذلك ، منها على سبيل المثال : إرتفاع ثمن أقفاص البلاستيك إلى أضعاف أضعاف أقفاص الجريد ، وإنتشار النخيل فى كل مكانٍ بمصر مما يوفر الجريد بكميات كبيرة وبثمن قليل ، وإنتشار صُنّاع الأقفاص فى معظم قرى مصر ، وسهولة نقل ورشة الأقفاص إلى أى مكان حتى ولو بداخل الحديقة أو مزرعة الخضروات ، علاوة على أن طبيعة السلع المنقولة فى الأقفاص المصنوعة من الجريد لا تتطلب أقفاصا متينة ، بل يكفى أنها تحفظها حتى تصل إلى السوق وبالتالى يد المستهلك . فالمراد إذن من القفص أن يُوَصِّل السلعة سليمة إلى المشترى ، ويُباع معها أيضا ، مما يُيسر عملية البيع والوزن وحساب الثمن ، ويختصر الوقت .

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

نادية السنوسى

رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الندوات التى تناولت بالمناقشة بعض الموضوعات المتعلقة بهذه الفنون ومن بينها ندوتنا هذه ، وعنوانها « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » . وقد جاءت هذه الندوة فى إطار برنامج الندوات الذى يشرف على تنفيذه قطاع الفنون الشعبية تحت عنوان « لقاء الفنون » ، حيث يتم فى إطاره طرح موضوعات مختلفة ولكنها جميعاً تبحث وتناقش وتدرس كل ما يخص المأثور الشعبى .

ومن الجدير بالذكر أن موضوع هذه الندوة قد فرض نفسه ليس على الساحة الثقافية فقط ، بل وعلى جدول أعمال « لقاء الفنون » أيضاً ، نظراً لأهمية الحدث الثقافى الذى يمثله ميلاد « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

وقد اشترك فى هذه الندوة — التى نحن بصدد عرضها ، الفنان الكبير الأستاذ : سليمان جميل ، ورئيس قطاع الفنون الشعبية الأستاذ : عبد الغفار عوده ، وأستاذ الفلكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية الأستاذ : صفوت كمال ، أ.د. أحمد على مرسى أستاذ الأدب الشعبى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وأدار الندوة — الأستاذ : محمد سالم ، وحضرها لفيف من المتخصصين والمهتمين بالفنون الشعبية .

أستهل الأستاذ / محمد سالم إدارة الندوة بالترحيب بالضيوف ثم بجمهور الحضور وقام بتوضيح السبب الهام الذى من أجله أقيمت هذه الندوة وهو الإسهام فى خدمة الحركة الفنية والثقافية بوجه عام . وأوضح أن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية تؤصل لفن الموسيقى من جهة وتحث الإنسان المصرى على استلهام تراثه بحيث يكتمل نضجه الفنى من خلال التفاعل بين الأصالة والحداثة من جهة ثانية .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / عبد الغفار عوده فرحب بضيوف الندوة وأشار إلى أن فكرة أنشاء الفرقة القومية للموسيقى الشعبية جاءت ضمن خطة عامة لتطوير قطاع الفنون الشعبية لشدة حاجته إلى هذا التطوير .

واستطرد قائلاً : إنه تقدم بخطة التطوير للسيد وزير الثقافة وكان من نتائج هذه الخطة تغيير ١٧ قيادة ومضاعفة عدد الفرق من أربع فرق إلى ثمانى فرق ، كما ترتب أيضاً على هذه الخطة إعادة النظر فى الهيكل التنظيمى للقطاع ، تمثل فى تشكيل مكاتب فنية ومجلس إدارة ووضع لوائح ونظم للعمل وخطة لها أهداف محددة وفلسفة عامة من خلالها يمكن الإبتعاد عن الارتجال والعفوية والاقتراب من ديمقراطية الإدارة وجماعية القرار .

وأشار الأستاذ عبد الغفار عوده إلى أن قطاع الفنون الشعبية له أهمية خطيرة حيث إن الحوار الذى يجريه مع الجمهور يتم مع وجدانه وعقله ، ومن هنا تأتى أهمية دور القطاع .

وأوضح أن صاحب فكرة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية هو الوزير الفنان « فاروق حسنى » . وهكذا التقى فكر الوزير بالحلم الذى طالما تمنيت وجوده .

على أن المشكلة التى أرقتنى هى الندرة الشديدة فى مجال الموسيقى الشعبية وعندما طرحت هذه المشكلة على السيد الوزير وجدت أصراراً منه على إنشاء الفرقة لكى نحمى هذه الفنون من الاندثار .

وقفز فى ذهنى على الفور اسم الفنان الكبير ، الأستاذ / سليمان جميل الذى لا يستطيع غيره أن يتحمل مسئولية هذه الفرقة الحلم .

ولقد تسلم الأستاذ / سليمان جميل مسئولية الفرقة وفى وقت قصير جداً وصل بها إلى هذا المستوى المشرف ، لا لشىء إلا لإيمان سليمان جميل وحماسه وحبه لهذا العمل .

وأكد عبد الغفار عوده أن هذه الفرقة تمثل مصر وليس وزارة الثقافة فقط ، أو قطاع الفنون الشعبية ، وأنها جديرة فعلاً بالقيام بهذا الدور . كما عبّر فى نهاية كلمته ــ عن فرحته الغامرة بهذه الفرقة التى ولدت فى ريعان شبابها بفضل إيمان الأب الروحى لها سليمان جميل . ثم توجه بالشكر لكل من ساهم فى هذا العمل كالأستاذ ناصر الأنصارى الذى ضم الفرقة لبرنامج الأوبرا وبرنامج وزارة الثقافة .

كما وجه شكره أيضاً للأستاذ / محمد سالم الذى احتضن فكرة إقامة هذه الندوة .

وتمنى الأستاذ / عبد الغفار عوده أن يستمر نجاح الفرقة وتقدمها مؤكداً على أن الأستاذ / سليمان جميل لديه الكثير ، وأن ما حدث هو مجرد بداية ، سوف تأتى بعدها مراحل عديدة لأكتمال الفرقة الحلم ، كما تمنى التوفيق لكل العاملين بهذه الفرقة الوليدة والتقدم المستمر .

ثم تحدث الأستاذ / سليمان جميل :

فرحب بداية بكل الحاضرين من المهتمين بالفنون الشعبية ، وبالفرقة القومية للموسيقى الشعبية لأنها بيت القصيد .

وأشار إلى أنه سوف يحدد حواره فى عدة محاور كان أولها :

أن الموسيقى ليست مجرد صوت ، وإنما هى محور إنسانى شامل ؛ حيث إنها تشمل الإنسان نفسه ، بمعنى أن الموسيقى تعكس سلوك الإنسان وتعبيره عن قيمه ، أى أنه لو كان سلوك الإنسان سلبياً فهو يأتى من قيمة سلبية والعكس صحيح أيضاً .

وأشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الموسيقى محور من محاور الثقافة المصرية ؛ لأن مادتها الأساسية هى الصوت الذى يعتمد على السمع ، وهى الوسيلة التى تربط الإنسان بالأثير ، الذى هو سر من الأسرار فالأذن تستقبل الغيب وتفهم منه على القدر الذى خلقها الله لتدركه . وأشار هنا إلى أن هذه العلاقة الأثيرية الكونية بين نبض الإنسان ونبض الكون هى أخطر ملكة من ملكات الإنسان .

واستطرد قائلاً : إن الإنسان ابتكر نحت الصوت من اللفظ والحرف ، ومن الحرف الكلمة . وهذه الكلمة صوت يرتفع وينخفض والموسيقى أيضاً صوت يرتفع وينخفض ؛ ولكن هناك فرق بين صوت الموسيقى وصوت الكلام .

وتابع قائلاً : إن الإنسان عندما بدأ خطواته الأولى على الأرض لم يكن يعرف هذا الفرق ، ولكن مع تطوره عبر الآلاف من السنين اكتشف العلم الذى يصفى صوته . والصوت فى حد ذاته عبارة عن تراكم ذبذبات ، وهذه الطاقة الصوتية هى التى تتردد وتسير فى الهواء ، وأية كمية من التردد الذبذبى التى تحدث فى القافية بانتظام تحدث درجة نغمية ، أما إذا كانت بغير انتظام فهذا هو صوت الصراخ ، أو الكلام ، أو حتى صوت صادر من الطبيعة .

ما نخلص إليه هو أن صوت الموسيقى هو الانتظام والنظام وماعدا ذلك فهو الصوت الفوضوى . ويؤكد الأستاذ / سليمان جميل على أن أجمل ما فى الطبيعة أن ينتظم الصوت ليصبح نغما . وهذا هو القانون الذى كان مختفيا عن الإنسان ، ولكن بحسه وملكاته إستطاع أن يكتشف هذا الانتظام الذى يؤدى إلى النغم ، ثم يأتى دور التجربة والعلم . وهنا يشير الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الكلام هو الوسط بين التردد المنتظم وغير المنتظم ، والكلام

مرتبط باللغة . ونحن نعرف قيمة اللغة فى حياتنا ، وكيف أنها صانعة الحضارة . واستطرد متطرقا للمحور الثانى الذى يتعلق بالصوت باعتباره أداة إتصال يعبر بها الإنسان عن نفسه ، ولكن مهما وصلت الكلمة للميزان الإيقاعى لا يمكن أن يكون لها التأثير الشمولى العميق كما هو الحال بالنسبة للنغمة وتأثيرها على الإنسان ؛ ذلك أنها حوار بين الإنسان ومشاعره .

ثم انتقل الأستاذ / سليمان جميل للمحور الثالث وهو يرتبط بالأول والثانى ، إذ يتحدث فيه عن الموسيقى ومدى تأثيرها على حياة الإنسان فى كل الظروف ، حتى فى أوقات الحرب تكون الموسيقى والأغانى الحماسية عاملاً مؤثرا ، وأستشهد بمحور من محاور المقاومة الوطنية . وذكر أن هتلر كان قد أصدر مرسوما بإعدام كل من يسمع موسيقى شوبان ولكنه لم يستطع أن يمحو الحان شوبان ، مما يدل على أن الموسيقى لا يمكن أن تمحى أو يتحدد دورها وتأثيرها ؛ ذلك أنها قادرة على الانتقال من وجدان إلى وجدان .

ونصل إلى المحور الرابع والأخير ....

وفيه أشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن مسئولية الاهتمام بالغناء الشعبى لا يمكن أن تكون مسئولية فرد ، إنما هى مسئولية جماعية ، ولابد أن يعرف كل مصرى ما هو أصيل وعميق فى ثقافته ، ولابد أن يدافع عنه بوسيلة فعالة ألا وهى العلم ، فهو الطريق الوحيد لمعرفة التطور السريع الذى يطرأ على الثقافة فى مجتمعنا . ولابد هنا أن نعترف أن الموسيقى علم بجانب أنها فن ، ولابد لنا من معرفة كل ما هو جديد ومحاولة تطويعه وفقا للمواصفات الشرقية والملائمة لثقافتنا .

ولم ينس الأستاذ / سليمان جميل أن يشيد بالدور الرائد لصديقه الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى فى خدمة الفنون الشعبية ؛ حيث أقنع الرئيس السادات بأهمية إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ، ولولا الدكتور مرسى لما أقيم هذا المعهد إلى الآن .

وذكر أنه كان أول من حاضر بالمعهد العالى للفنون الشعبية فى علم الموسيقى الشعبية ، وأكد أن ذلك كان بفضل د. أحمد مرسى وكفاحه فى هذا المجال . وبكل الحب والعرفان بالجميل أشار إلى الدور الرائد للدكتور / عبد الحميد يونس والأستاذ / رشدى صالح وكفاحهما المشرف ؛ ولكن الميدان مازال يحتاج إلى الكفاح والنضال للوصول إلى المنهج العلمى . كما أكدّ أننا نحتاج إلى المزيد من العمل والعلم ، فمثلاً فى مجال قصور الثقافة لابد من إعادة صياغة دورها ، من أجل أن يصل تأثيرها إلى كل أرجاء مصر .

وأضاف أن الفلاح المصرى لم يتم الاهتمام به وبثقافته إلا بعد الثورة ، ولكن لابد من أن تسير هذه الثقافة إلى الأمام ، وأن يحدث لها ما يسمى بالتأصيل التاريخى العلمى . فالثقافة كلها رموز ولابد من معرفة هذه الرموز ؛ لأن عاداتنا وتقاليدنا جديرة بكل الحب والاحترام .

ثم تحدث بعد ذلك الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى .

فوجه التحية للأستاذ الجليل / سليمان جميل ولكل الأساتذة المشتركين فى الندوة ، ووجه تحية خاصة لجمهور الحضور من المهتمين بالأدب الشعبى والموسيقى الشعبية ، والفنون الشعبية عامة .

وأشار د. أحمد مرسى إلى موقف مؤسف تتعرض له ثقافتنا الشعبية كلها ، وعلى أكثر من مستوى ؛ فمثلاً كل ما يحمل معنى شعبى يحمل معه معنى التدنى مثل الكساء الشعبى والغذاء الشعبى إلخ . وللأسف ينطبق هذا على الفن الشعبى ، وكأن كلمة شعبى تساوى كل ما هو دون المستوى الراقى . وأن ما يزيد من أسفه حدوث هذا علنا فى أجهزة الإعلام ، وعلى رأسها الإذاعة والتليفزيون . وأول مظهر من مظاهر عدم الاهتمام بثقافتنا الشعبية هو شيوع عبارة « الفلكلور الشعبى » بين مقدمى البرامج وما تحمله هذه العبارة من مغالطة كبيرة ؛ لأنه اما أن نقول « فلكلور » وهى بمفردها تعنى « المأثور الشعبى » واما أن نقول المأثورات الشعبية ؛ لأنه لا يوجد شىء على الاطلاق أسمه فلكلور شعبى . هذا إلى جانب الشكل غير الحضارى الذى تعامل به برامج الفن الشعبى على الشاشة الصغيرة ، وأكد على أن هذا يمثل إهانة لتراثنا الشعبى ، ولابد من وقفة لإعادة النظر فى كل ما يحدث .

ويتطرق د. أحمد مرسى إلى دور الرواد الذين ناضلوا من أجل إعلاء شأن هذا التراث وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ودوره الرائد فى إبراز دور الفنان الشعبى فى مصر ، والتطلع إلى مكانة مرموقة لهذا الفنان الذى يمثل الأصالة والعراقة والحضارة ، والذى اقتصر دوره

على عرض جزء من فنه فى إحدى المراحل فى حفلة من حفلات عيد الثورة ، أو عيد العلم ، أو غيره . وهذا هو ما يحول المأثور الشعبى إلى مجرد ديكور فقط .

ولقد كان من ضمن أحلام أستاذنا د. عبد الحميد يونس — رحمه الله — أن يدخل الفنان الشعبى الأوبرا ليؤدى عليها فنه بكل وقار وعراقة . والحمد لله أن هذا حدث بالفعل . واستطرد الدكتور / مرسى قائلاً : ولا يسعنى هنا إلا أن أتوجه بالشكر لمن تحقق على أيديهم هذا الحلم ، وليس بغريب أن يدخل الفنان الشعبى الأوبرا على يد عبد الغفار عوده وناصر الأنصارى وسليمان جميل ؛ لأن هذا ليس غريبا على فنونهم وحبهم لجذورهم .

ووجه د. أحمد مرسى الشكر العميق لكل من ساهم فى تغيير صورة الفنان الشعبى ، وأنه على الحياة الثقافية أن تعترف بمن يلبسون الجلاليب والبَدْ ويلفون رؤوسهم بالشال الأبيض ، لقد آن لهم الآن أن يدخلوا هذا المكان الذى كان مقصوراً على أصحاب الياقات البيضاء وربطات العنق الفاخرة والحُلل الداكنة .

وإن كان هذا يعنى شيئاً فهو يعنى أننا بدأنا نعى ما يتحدث به المثقفون وأصحاب الرأى من حديث عن الهوية والذاتية والوطنية . لقد كان هذا الكلام فى الماضى مجرد شعارات ، أما الآن فقد أصبح واقعا حيا . ولكن أشير هنا إلى أن ذلك لابد أن يقود إلى منهج فى التعامل مع هذه الفنون وأصحابها ، وليس إلى مجرد اقتناع عبد الغفار عوده والأستاذ سليمان جميل . وأشار د. مرسى بالدور الرائد الذى يقوم به عبد الغفار من خلال موقعه فى قطاع الفنون الشعبية الذى ترجمه إلى برنامج يكون فيه للفنون الشعبية دورها المحترم ضمن إطار برامج وزارة الثقافة . وقد كان دور القطاع فى الماضى لا يتعدى مجموعة عروض مسرحية موسمية . وأخيراً أشار د. أحمد إلى سعادته الغامرة لأنه عاش هذه اللحظة الجميلة التى تحقق فيها حلم أستاذه د. عبد الحميد يونس ، وهو أن يدخل الفنان الشعبى دار الأوبرا بمنتهى الشموخ . وأضاف أنه لابد أن أشيد بهذه الفرقة وأن أسجل أنها جديرة بكل الاحترام ، وأتمنى لها المزيد من النجاح والتقدم .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / صفوت كمال فتوجه بالتحية لكل السادة الضيوف والسادة الزملاء ، ثم بدأ حديثه مؤكداً أننا صناع حضارة ومع هذا تتسرب من بين أيدينا عناصر هذه الحضارة . فكيف لا يكون لدينا تسجيل كامل مثلاً لآلاتنا الموسيقية القديمة ، مُبْدِيا تعجبه من أنه وجد فى السويد مجموعة كاملة من هذه الآلات فى حين أننا ليس لدينا هذه المجموعة ؟ !!

ويوضح الأستاذ / صفوت أن تجربة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ليست الأولى من نوعها فى هذا المجال ، وأكبر شاهد على ذلك أن الأستاذ / سليمان جميل نفسه كان له تجربة سابقة مرّ عليها الآن ٣٠ عاما ولا يحق لنا أن ننسى ذلك ، وكيف ننسى دور الأستاذ سليمان جميل فى تجميع وتسجيل الموسيقى الشعبية فى أرشيفه الخاص ؟! .

وأشار الأستاذ / صفوت كمال إلى الحركة العلمية التى قادها د. عبد الحميد يونس وحركة أحمد رشدى صالح وزكريا الحجاوى ، وهو أول من أتى بالفلاحين فى ٢٣ يوليو ١٩٥٧ م على مسرح الأزبكية ، وكان ذلك بتكليف من يحيى حقى وتحت رعاية د. حسين فوزى .

وأضاف أن الحديث عن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية لابد وأن يصحبه عمل شاق لا ينتهى ، وأكدّ ضرورة عمل متحف للفرقة ، وأن يكون شاملاً ، وأن تتوافر له شروط العرض الجيد ، والحفظ المناسب . كما طالب بتكوين فريق عمل من تلاميذ الأستاذ سليمان للقيام بتصنيف هذه الآلات ، ويمكن الاستعانة فى هذا الجانب بالدراسات الأكاديمية — الماجستير والدكتوراه — التى نوقشت فى جوانب الموسيقى الشعبية .

وأضاف : إن الفنان الشعبى يحاول أن يكشف عن الخبرات الإبداعية الكامنة سواء أكان بالموسيقى أو الغناء أو الرقص ؛ لأن كل ذلك يؤدى فى النهاية إلى هدف واحد هو الحفاظ على استمرار المأثور الشعبى حيا متفاعلاً مع الحياة والناس ، وإن الأختلاف فى وسائل التعبير سواء اللون أو الخط أو النغم أو الحركة أو الإشارة أو حتى الإيماءة لا يغير من قيمة العمل ، ومن أجل هذا يتميز الفن الشعبى عن سائر الفنون الأخرى ، لأن هذا كله يمارس فى آن واحد ، فنرى أن الموسيقى لا يمكن أن تؤدى بغير الزى الجميل ولا بغير ما يصحبها من حركة ، وهذا يدل على وجود علاقة تبادلية بين الفنان وتراثه وبيئته المحيطة وعاداته وتقاليده وقيمه . وأوضح أن الفنان الشعبى هو صوت الجماعة وعليه أن يعبر

عن الموروث الثقافى لهذه الجماعة ، ومن هنا تأتى خطورة التعامل مع الفن الشعبى دون النظر إلى العلاقة الوثيقة بين تقدم الفنان الشعبى وتقدم المجتمع ، حيث إنه يتقدم بتقدمه . والفنان الشعبى هو أداة إبراز القيم الجمالية والقومية التى تعبر عن شخصية المجتمع أو الأمة ، وعليه أن يقدمها دائما فى شكل جيد ويحفظ لها كبرياءها ؛ فهذه القيم نابعة من عمق التاريخ .

وأكد أن الفولكلور مرتبط بالهوية القومية ، وأنه جزء أصيل فى الثقافة العربية قبل أن يعرف فى المجتمعات الغربية ، وقد أسماه « أحمد أمين ــ أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ــ الفنون الشعبية . وحقيقة الأمر يصنف إبن خلدون مؤسس علم الاجتماع على أنه فولكلورى ؛ لأنه أول من تنبه لأشعار العامة وإلى أهمية المواويل والأزجال . ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال على ضرورة تقديم الفن الشعبى الأصيل فى إطار ثقافى واع وجيد وجدير بالاحترام . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فعلى الفرقة القومية للموسيقى الشعبية أن تنمى الوعى القومى وتقدم الفن المصرى بشكل مشرف للمصريين ولغير المصريين أيضا ، فهى بمثابة سفير فوق العادة . وقد وجه الأستاذ / صفوت كمال تحية خالصة إلى الأستاذ / سليمان جميل وإلى الأستاذ / عبد الغفار عوده وإلى كل من ساهم بجهد كبير أو صغير فى انجاح هذا العمل الكبير ، والذى ظهر بمستوى مشرف ، وطالبهم بالمحافظة عليها لتكون قلعة للموسيقى الشعبية عن طريق توفير الإطار العلمى لها ، وأكد أن هذا ليس صعبا على الأستاذ / سليمان جميل فهو له تجاربه الثرية المعروفة والمذاعة فى إستلهام الموسيقى الشعبية ، إلى جانب حصوله على العديد من الجوائز المحلية والعالمية ، بالأضافة إلى جهده العلمى المتميز المتمثل فى كثير من المحاضرات فى مجال الفن الشعبى عامة والموسيقى الشعبية خاصة عندما كان مستشارا ثقافيا لمصر فى النمسا .

وفى النهاية وجه الأستاذ / صفوت كمال شكره العميق للوزير الفنان / فاروق حسنى مؤكدا على أن ما يفعله فاروق حسنى ينبع فى المقام الأول من كونه فنانا يعرف أهمية هذا التراث المصرى العريق .

وبانتهاء كلمة الأستاذ صفوت كمال ، فتح باب الحوار بين الجمهور والسادة المشاركين فى اللقاء حول قضايا الفلكلور عامة ، والموسيقى الشعبية ، والفرقة القومية للموسيقى الشعبية خاصة .

مكتبة الفنون الشعبية

الشفاهية والكتابية

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة : د . حسن البنا
مراجعة : د . محمد عصفور

عرض : حسن سرور

ما الثقافة ؟ سؤال الهوية الإنسانية . سؤال الوعى الإنسانى والمراجعات الدائمة والآفاق حين تتعدد البصائر والمصائر ، ويكون هنا وهناك هذا الفضاء للخبرة والمعلومات الصائبة / الخاطئة دوما . وهل يكون أكثر من التحيز الواعى وغير الواعى من اكتشاف النار إلى المفهومات والرموز والعلامات ، ومن الكتابة الجدارية والمسمارية إلى الأبجدية واستخدام الكومبيوتر ، ومن كتابة التاريخ على الجسد الإنسانى ضمن شعائر التكريس (التأهيل أو المرور) ونظام طبقات العمر إلى فلسفة الجسد وما النص والتفكيكية .

قد يكون تايلور (١٨٣٢ — ١٩١٧) أشعل النار بتعريفه للثقافة بأنها : « ذلك الكل المعقد الذى يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقومات الأخرى التى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً فى مجتمع » . (الثقافة البدائية — ١٨٧١) . ويرى الأنثروبولوجيون — علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية تحديداً — أن تايلور هو أبو الأنثروبولوجيا البريطانية . وقد وجه اهتمامه إلى موضوعات كثيرة منها : اللغة والأساطير والعادات والمعتقدات والدين والفن ، واعتمد فى كتاباته على تقارير متحيزة ولا يمكن الوثوق بها (تقارير الرحالة والبحارة والمغامرين والمبشرين والمستعمرين ورجال الإدارة) ومن ثم رجع إلى أكثر من مصدر للمقارنة .

ويقول د. على محمود إسلام الفار : « يرى لويس هنرى مورجان (١٨١٨ — ١٨٨١) أن التقدم التكنولوجى يؤدى إلى حدوث تغيرات جوهرية فى النظم الاجتماعية السائدة مثل العائلة ، ونظام الملكية ، والحكومة » [فى كتابه « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » الدراسات الحقلية فى المجتمعات البدائية والقروية والحضرية — هذا الكتاب ببليوجرافيا مسهبة ودقيقة لإنجازات البنائية الوظيفية الأنجلو أمريكية] وقد كان مورجان نموذجاً لعصر يتساءل علماؤه عن أصل النظم الاجتماعية ، راغبين فى إعادة تركيب التاريخ البشرى . ذلك هاجس النصف الثانى من القرن التاسع عشر [سير هنرى مين « القانون القديم » ١٨٦١ ؛ باخومن « حق الأم » ١٨٨٦ ؛ فوستيل دى كولانج « المدينة العتيقة » ١٨٦٤ ؛ تايلور « أبحاث فى التاريخ القديم للجنس البشرى » ١٨٦٥ ؛ مورجان « المجتمع القديم » ١٨٧١ ؛ فريزر « الغصن الذهبى » ١٨٩٠] وأرى أن كتاب فردريك إنجلز « أصل العائلة والملكية الخاصة » ليس أكثر من أصداء لهذه الكتابات وأيضاً تأكدت فكرة التمركز حول العرق أو المركزية الأوروبية .

ومع بدايات القرن العشرين بدأت الدراسات الميدانية (الحقلية) الموجهة والمقصودة : دراسة ريفرز عن « التودا » فى جنوب الهند (١٩٠٦) ، وراد كليف براون عن

جزر الاندمان (١٩٢٢) ، ودراسة مالينوفسكى عن جزر التروبرياند (١٩٢٢) ، وإيڤانز پريتشارد عن الأزاندى (١٩٣٧) ، وبدأ الانشغال بالبناء الاجتماعى والانساق الاجتماعية والدور والوظيفة والنظام وغيرها من المفهومات . وتتأكد فكرة استمرار البناء عبر الزمن أو الثبات . وفى هذا السياق أيضا عنصرية أوروبية ومركزية غربية .

والكتاب الذى سوف نعرضه نقله إلى اللغة العربية الدكتور حسن البنا (عضو هيئة التدريس فى كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة الزقازيق) عن النص الانجليزى : « Orality and Literacy » [عنوان رئيسى] « The Technologizing of the world » [عنوان فرعى] وعنوان الكتاب باللغة العربية « الشفاهية والكتابية » صادر ضمن سلسلة « عالم المعرفة » رقم ١٨٢ ، فبراير ، ١٩٩٤ م [سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ــ الكويت] ومؤلفه والترج . أونج المهتم بموضوع الشعر ، والأدب بوجه عام ، فى بعديه : الشفاهى والكتابى . ويمثل الكتاب الذى بين أيدينا خلاصة مفيدة لإنشغاله بالموضوع منذ أواخر الأربعينيات . وكتب المؤلف الأخرى ومقالاته تكشف عن خيط متصل من البحث فى الموضوع من جوانب متعددة ، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة حظى بإحترام الدارسين فى حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبى والنظرية الشفاهية والثقافة الغربية بشكل عام . هكذا قدم البنا أونج فى دراسته الأولية والتى تسبق ترجمة الكتاب والمعنونة « النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها » (ص ١٤) .

وفى الفصل الأول : « شفاهية اللغة » يحدد أونج جماعته المرجعية : « أما أعظم انفتاح على التقابل بين الأنماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث فى مجال علم اللغة ، وصفيا كان أو ثقافيا ، بل كانت البداية الواضحة فى مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان بارى (١٩٠٢ ــ ١٩٣٥) عن الإلياذة والأوديسة . وبعد وفاة بارى المفاجئة استكمل عمله البرت لورد ، وزاد عليه فى بحوث تالية إريك أ. هافلوك وآخرون . وهذه الأعمال وما يتصل بها (بارى ١٩٣١ ؛ لورد ١٩٦٠ ؛ هافلوك ١٩٦٢ ؛ مكلوهان ١٩٦٢ ؛ اكبيوه ١٩٧٩ ؛ إلخ) يشار إليها بانتظام فى الدراسات المنشورة فى علم اللغة التطبيقى وعلم اللغة الاجتماعى التى تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية ؛ سواء أكان ذلك من الناحية النظرية أو فى البحوث الميدانية » . (ص ٥٣) وأيضا أنظر (ص ٥٢) .

ولما كان الكتاب يهتم أساسا بالثقافة الشفاهية وبالتغيرات فى الفكر والتعبير التى تطرحها تكنولوجيا الكتابة والطباعة عبر التقابلات بين ما هو شفاهى وما هو كتابى ، على أساس أن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير ، فسوف نتناول ثلاثة تقابلات لنتكشف النسق المعرفى المضمر .

التقابل الأول :
هوميروس / أفلاطون

فى الفصل الثانى : « الاكتشافات الحديثة للثقافات الشفاهية الأولية » ينسب هافلوك فى كتابه « أصول الكتابية الغربية » (١٩٧٦) « صعود نجم الفكر التحليلى اليونانى إلى إضافة اليونان الحركات إلى حروف الأبجدية . فقد كانت الأبجدية الأصلية التى اخترعتها الشعوب السامية تتكون من الحروف السواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط ، وبإضافة الحركات ، وصل اليونان إلى مستوى جديد ، وضع فيه عالم الصوت المراوغ داخل إطار تجريدى تحليلى بصرى . وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهاصا بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة ، وعمل على تحقيقها » . (ص ٨٥) .

وفى سياق تناول المشكلة الهومرية والتى أثارت مناقشات استمرت أكثر من ألفى سنة تباينت الأسئلة : من هوميروس ؟ لماذا تختلف الإلياذة والأوديسة عن الشعر اليونانى ؟ وما هى أصولهما الغامضة ؟ وما هى الحبكة الجيدة ؟ وهل هناك قصور فى خلق الشخصيات ؟. وتصور البعض أن هوميروس لم يكن يستطيع الكتابة ، ووصل الأمر إلى إنكار وجود هوميروس أصلا .

إلى أن قدم ميلمان بارى اكتشافه استنادا على ج.إى. إبلندث وهـ . دونتسر « اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها فى القصائد الهومرية على وزن البيت السداسى [المؤلف ارتجالاً] ، وملاحظة أرنولد ڤن جنب « البناء القائم على الصيغ فى شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة » وتمييز م. موركو « غياب الذاكرة الحرفية فى الشعر الشفاهى لمثل هذه الثقافات » ووصف جوس « الثقافات الشفاهية والبنيات

المميزة للشخصية التى تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية » (ص ٧٣) .

ويقول أونج « أما اكتشاف بارى الناضج المطروح فى رسالته الباريسية للدكتوراه (١٩٢٨) فيمكن أن نضعه على النحو الآتى : يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومرى تقريبا إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية فى الإنشاء . وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر نفسه حالما ينحّى المرء جانبا ما لديه من أفكار عن عمليات التعبير والفكر المتأصلة فى النفس الإنسانية لدى أجيال من ذوى الثقافة الكتابية » (ص ٧٤) .

وقد كان لهذا الاكتشاف أثره العميق فى تناول المسألة الهومرية وطرح العديد من القضايا التى تعنى بالشعر الشفاهى : اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسى ، دقة اختيار النعت ، الضرورة الشعرية هى التى تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أى شاعر يلتزم بالوزن ، العبارات النموذجية الجاهزة أو سابقة التجهيز ، الصيغ والصفة المتوقعة ، الرواسم (الكليشيهات) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين .

وفى كتاب آخر لهافلوك « مقدمة إلى أفلاطون » (١٩٦٣) : « إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان فى الحقيقة رفضا منه للتفكير البدائى التراكمى التجميعى ذى الأسلوب الشفاهى المتأصل فى عمل هوميروس وذلك حرصا منه على التحليل الثاقب أو التشريح المدقق للعالم والفكر ، وهو ما لم يكن ممكنا فى حد ذاته إلا من خلال استيعاب الأبجدية فى النفس اليونانية (ص ٨٤) .

ويفسر اونج : « على أن العلاقة بين اليونان الهومرية وكل ما ناضلت من أجله الفلسفة بعد أفلاطون كانت فى الحقيقة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق ، برغم ظهورها على السطح فى صورة ودية ومتواصلة . ورغم أن هذا الصراع كان غالبا على مستوى اللاوعى أكثر من مستوى الوعى . لقد أتلف هذا الصراع لاوعى أفلاطون نفسه . ذلك أن أفلاطون يبدى فى فايدروس والرسالة السابعة تحفظات جادة نحو الكتابة ، باعتبارها طريقة آلية وغير إنسانية لاستيعاب المعرفة ، بل إنها لا تجيب عن سؤال ولا تحفظ ذاكرة ، مع أن التفكير الفلسفى الذى كافح أفلاطون نفسه من أجله ، كما نعلم الآن ، إعتمد على الكتابة إعتمادا كليا . فلا عجب إذن أن قاوم كل ما تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتا طويلاً حتى بدأت أهمية الحضارة اليونانية القديمة تظهر للعالم فى ضوء جديد تماما ؛ حيث أصبحت تقف فى التاريخ الإنسانى علامة على لحظة الصدام المباشر بين الكتابية الأبجدية المستوعبة استيعابا عميقا من جهة ، والشفاهية من جهة أخرى » (ص ٧٩ — ٨٠) .

وإذا نظرنا إلى الفصل الرابع « الكتابة تعيد بناء الوعى » سنجد أونج ينتخب إعتراضات أفلاطون على الكتابة ويرى أن هذه الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها التى أثارها من قبل أفلاطون (ص ١٥٨ — ١٥٩) .

التقابل الثانى :
الثقافات / الحواس

فى الفصل الرابع : « الكتابة تعيد بناء الوعى » يقول أونج : « ويبقى ، بعد كل ما قلناه عن الأبجدية السامية ، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئا ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف علة . ويعتقد هافلوك (١٩٧٦) أن هذا التحول الجوهرى الكامل تقريبا للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة تفوقها الفكرى على الثقافات القديمة الأخرى . ذلك أن قارىء الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة ، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التى يقرؤها لكى يعرف أى الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت . فالكتابة السامية كانت لاتزال إلى حد كبير جزءاً من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص . أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذى إتخذته أفكار أفلاطون) . لقد حللت هذه الأبجدية الصوت بشكل أكثر تجريداً إلى مكونات مكانية . وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء (مما سمح بحدوث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات) . وكان الأطفال يستطيعون أن يكتسبوا الأبجدية اليونانية وهم صغار يعرفون مفردات محددة . (لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت فى المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريبا) . وهكذا كانت الأبجدية اليونانية سبيلاً إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان من

السهل على كل واحد أن يتعلمها . كما كانت كذلك سبيلاً إلى العالمية إذ مهدت طريقا لاستيعاب الألسن الأجنبية . وقد أرهص هذا الإنجاز اليونانى الذى حول عالم الأصوات المراوغ إلى مقابلاته المرئية (التى لا تتصف بالكمال طبعا) بالتطورات اللاحقة وأدى إلى تحقيقها .

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية ، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامى الذى سمح بحذف الحركات من الكتابة ، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة . وقد اقترح كيركهوف (١٩٨١) أن الأبجدية الصوتية الكاملة ، تفضل نشاط النصف الأيسر فى المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى ، وهكذا تعزز هذه الأبجديةالفكر التحليلى المجرد على أسس عصبية فسيولوجية » . (ص ١٧٥ — ١٧٦) .

وفى الفصل الثالث وبعد أن يستعرض أونج سمات الفكر والتعبير فى الثقافة الشفاهية الأولية [عطف الجمل بدلاً من تداخلها ، الأسلوب التجميعى فى مقابل التحليلى ، الأسلوب الإطنابى أو الغزير ، الأسلوب المحافظ أو التقليدى ، القرب من عالم الحياة الإنسانية ، لهجة المخاصمة ، الميل إلى المشاركة الوجدانية فى مقابل الحياد الموضوعى ، التوازن ، موقفية أكثر منها تجريدية] يقول : « ومن الواضح أن معظم خصائص الفكر والتعبير القائمين على أساس الشفاهية ، وهى الخصائص التى ناقشناها من قبل فى هذا الفصل ، ترتبط إرتباطا حميما بالنظام الصوتى الذى يدركه البشر ، وهو نظام يفضى إلى التوحيد وإلى الإتجاه نحو المركز ، نحو الداخل . والنظام اللغوى الذى يسود فيه الصوت يتفق مع الميول التجميعية (المساعدة على الائتلاف) أكثر من إتفاقه مع الميول التحليلية ، التجزيئية (التى سوف تأتى مع الكلمة المكتوبة ، المرئية ، لأن البصر حاسة تجزيئية) . وهو يتفق كذلك مع النظرة الكلية المحافظة (المتمثلة فى الحاضر المستقر الذى يجب أن يحتفظ به سليما ، وفى التعبيرات القائمة على الصيغة التى يجب أن يحتفظ بها دون تغيير) ، ومع التفكير المواقفى (المرتبط بالنظرة الكلية أيضا ، حيث يكون الفعل الإنسانى فى المركز) أكثر من اتفاقه مع التفكير المجرد . كذلك يتفق مع تنظيم له صبغة إنسانية للمعرفة التى تدور حول أفعال الكائنات الإنسانية أو تلك التى تتعامل معاملة البشر أى مع الأشخاص الذى أصبحوا جزءا من دخيلة الناس أكثر من اتفاقه مع الأشياء اللا شخصية » (ص ١٥١) .

ثم ننتقل فى الفصل الخامس : « الطباعة والفراغ والاكتمال » إلى الثقافة الشفاهية الثانوية : « وقد نقلتنا التكنولوجيا الإلكترونية فى الوقت نفسه مع التليفون والراديو والتليفزيون والأنواع المتعددة من أشرطة التسجيل إلى عصر « الشفاهية الثانوية » . وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابه مدهشة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة وبتعزيزها للإحساس الجماعى ، وتركيزها على اللحظة الحاضرة ، بل استخدامها للصيغ كذلك . ولكنها فى جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعيا بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباعة ، اللتين تعدان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك .

وتماثل الشفاهية الثانوية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مدهشة . فمثل الشفاهية الأولية ، ولدت الشفاهية الثانوية إحساسا قويا بالمجموع ؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين فى مجموعة أو جمهور حقيقى ، تماما كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يخلون إلى أنفسهم . لكن الشفاهية الثانوية تولد إحساسا بمجموعات أكبر بكثير من تلك التى تولدها الثقافة الشفاهية الأولية ، فنحن نعيش الآن فى « العالم القرية » على حد تعبير مكلوهان . وفضلاً على هذا كان الشعب الشفاهى ، قبل الكتابة ، ذا عقلية جماعية ، لأنه لم تكن ثمة بدائل ممكنة ، أما فى عصر شفاهيتنا الثانوية ، فقد أصبحنا ذوى عقلية جماعية عن قصد وتعمد ، فالفرد يشعر أنه ، بوصفه فردا ، يجب أن يكون لديه حس اجتماعى .

وخلافا لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية ، الذين ينظرون إلى الخارج لأنهم لم تتح لهم فرصة النظر إلى الداخل ، فإننا ننظر إلى الخارج لأننا نظرنا إلى الداخل . كذلك فإنه فى حين تعلى الشفاهية الأولية من التلقائية ، لأن التأملات التحليلية التى تحققها الكتابة غير متاحة ، تعلى الشفاهية الثانوية من التلقائية لأننا قررنا بعد التأمل التحليلى أن التلقائية مطلب جيد . وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكى نكون متأكدين من أنها تلقائية تماما . (ص ٢٤٤ — ٢٤٥) .

التقابل الثالث :
الأدب / النقد

فى الصفحة الأولى من مقدمة الكتاب يقول أونج : « ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأى « مدرسة » للتأويل ، فليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية أو شىء يضاهى المدرسة الشكلانية أو النقد الجديد أو البنيوية أو التفكيكية . ذلك على الرغم من أن الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه ، سواء فى هذه المدارس أو فى مدارس أو حركات أخرى متنوعة ، تنتمى جميعا إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية . ولا تنجلى عادة معرفة ما بين الشفاهية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشبع للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التأمل فى جوانب للوضع الإنسانى لا حصر لها » (ص ٤٧ — ٤٨) .

وفى الفصل الأول وتحت عنوان : هل قلتَ « الأدب الشفاهى » ؟ يقول « يبدو التفكير فى التقاليد الشفاهية أو فى تراث أداء شفاهى وأنواع وأساليب أدبية ، بوصفها « أدبا شفاهيا » أقرب إلى التفكير فى الخيول وكأنها سيارات بلا عجلات . وبطبيعة الحال ، تستطيع أن تحاول فعل هذا : تخيل نفسك تكتب رسالة عن الخيول (لأناس لم يروا فى حياتهم حصانا) بحيث تبدأ بمفهوم عن « السيارة » وليس عن الحصان ؛ أى تبدأ بمفهوم مبنى على خبرة القراء المباشرة بالسيارات . سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان . والشىء نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات « الأدب الشفاهى » بمعنى « الكتابة الشفاهية » . إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقلل من وجوه الإختلاف بينهما ، دون تشويه معيق وخطير . والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسيا على هذا النحو — بأن تضع العربة أمان الحصان — فلا يمكن أن تدرك الفروق الحقيقية على الاطلاق . (ص ٦١ — ٦٢) .

وفى الفصل السادس : « الذاكرة الشفاهية والخط السردى وخلق الشخصيات » يتوجه أونج صوب القص : « وتعد القصة فى كل مكان نوعا أدبيا من أنواع فن القول ، وجد على مدى الزمن ، من الثقافات الشفاهية الأولية ، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية فى التعامل مع المعلومات . وقد يمكن القول إن القصة هى أهم أشكال فن القول ، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى ، ومنها تلك التى تتصف بالتجريد الشديد ، تستند إلى فن القصة . فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن . ووراء تجريدات العلم نفسها ، هناك قصة الملاحظات التى صيغت التجريدات على أساسها . والطلاب فى معمل العلوم عليهم أن يدونوا التجارب ، أى أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا ، ومن السرد يكمن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة . كذلك يمكن وراء الأمثال والأقوال المأثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذاكرة الخبرة الإنسانية الممتدة فى الزمن ، والخاضعة للمعالجة الروائية . ويتضمن الشعر الغنائى سلسلة من الأحداث التى يكمن فيها ، أو ينتسب إليها الصوت فى القصيدة الغنائية . وصفوة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية ، وأن السبيل الأولى إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن . وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى الخط السردى » . (ص ٢٤٨) .

هذا الكتاب يقدم قصة « الفكر والتعبير » فى الحضارة الغربية منذ هوميروس / أفلاطون إلى اجتهادات وتأملات أونج وجماعته المرجعية ، والتى حددها بدقة شديدة . هذه القصة تستند على حقول معرفية متعددة فى سياقى التقابل بين الشفاهية والكتابية تارة ، والتحول من الشفاهية إلى الكتابية تارة أخرى . وفى سردها لهذه الأحوال تتعرض للمشكلة الهومرية ، وموقف أفلاطون من الشعراء ، والأبجدية اليونانية ، وديناميات الشفاهية ، وديناميات النصية ، وما الأدب ، ما طبيعة فنون القول ، تأثيرات الطباعة على الكتابة والثقافة ، أطروحات جديدة فى النظرية النقدية المعاصرة . والكتاب بهذا الاختيار يطرح أكثر من مسألة للتأمل والمناقشة :

أولاً : فى عصر وسائل الإتصال الإلكترونية (الإذاعة والتلفاز والأقمار الصناعية) والطباعة كيف يتم التواصل فى اللحظة الراهنة ؟ كيف ينشأ الإحساس الجماعى — والذى هو ضرورة — والحضارة الغربية قائمة على تنوع هائل للثقافات . من هنا جاء التقابل بين وسائل الإتصال والطباعة وهو الذى جعل أونج يذهب إلى أن هذا التقابل « هو الذى جعلنا نشعر بالتقابل الأقدم بين الكتابة والشفاهة . وما العصر الإلكترونى إلا عصر « شفاهية ثانوية » تعتمد فى

وجودها على الكتابة والطباعة » . وإذا كان الوضع هكذا فإن افلاطون مدعو بالطريقة التى حددها هافلوك فى كتابه « مقدمة إلى أفلاطون » إلى أن يكون فى تقابل واضح مع هومورس (الشفاهى) . وعلى أونج أن يقول « ينزعج كثيرون ويدهش معظم الناس ، حين يعلمون أن الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها التى أثارها من قبل أفلاطون فى فيدروس (٢٧٤ — ٢٧٧) وفى الرسالة السابعة ضد الكتابة » . واعتباره أول علامة فى التاريخ الإنسانى على لحظة الصدام بين الكتابية الأبجدية والشفاهية ، ويمتد هذا السؤال إلى الفصل السابع والأخير « النظرية النقدية المعاصرة فى ضوء التحول الشفاهى — الكتابى » وتحت عنوان « وسائل الإعلام » فى مقابل التواصل الإنسانى يرفض أونج مصطلح وسيلة ويرى أن نموذج « الوسيلة » يتطلب تغذية مرتبة متوقعة لكى يحدث فى المقام الأول . وفى نموذج الوسيلة تتحرك الرسالة من موقع المرسل إلى موقف المرسل إليه . أما فى التواصل الإنسانى الحقيقى ، فليس على المرسل أن يكون فى موقعه فحسب ، بل كذلك فى موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أى شىء » .

ثانيا : أن مصطلح الثقافة الشفاهية الثانوية أثار مسألة التنوع الثقافى والاختلافات فى الفكر والتعبير بين الثقافات وهو ما تم مناقشته عبر ثلاثة فصول من الكتاب (الثالث ، الرابع ، الخامس) . هذه المناقشة اعتمدت على تقابل بين النظام الصوتى والكلمة المكتوبة وأثرهما فى عمليات التفكير والتعبير فجاءت الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الاطلاق) ، والثقافات كتابية / شفاهية ، والثقافات كتابية ، والثقافات الشفاهية الثانوية متجاورة وهذا فى تقديرى ما جعل التقابل بين الشفاهية والكتابية ، يصبح تحولاً من الشفاهية إلى الكتابية وللأسف لم يظهر قط عبر صفحات الكتاب كيف تم هذا التحول . إلا أن أصداء التكنولوجيا والسيكولوجيا ظهرت كخلفية للقصة .

ثالثا : القلق النظرى والمنهجى ، ويبدأ من مقدمة الكتاب ، حيث يرفض أونج « التأويل » وأيضا يرفض أن تكون الشفاهية والكتابية مدرسة تضاهى مدارس النقد الأدبى المختلفة . بل يعد التقابل بينهما عملاً لم يفرغ منه بعد . داعيا فى أطروحته إلى تحرير العقول المشدودة إلى النص منذ مدرسة النقد الجديد لفحص التقاليد والمراجعة عبر الخبرة الإنسانية . رافضا أيضا تعبير « الأدب الشفاهى » ، لأن سؤال « ما الأدب » ارتبط فى تقديره ووفق هوكس بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية .

رابعا : إن نظرة علماء « الغرب » منذ وقت طويل إلى المجتمعات والثقافات الأخرى غير محايدة ومازالت مصطلحات : وحشى ، وبدائى ، ومنحط ، وتقليدى ، وأمى ماثلة فى أعمال علمية ذات شأن ، ذلك باسم الحضارة والتبشير بالرفيع والسامى . ولم تنج نظرة أونج من ذلك ، كل ما فى الأمر أنه يقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للضغن والخصام وأكثر إيجابية ، أعنى مصطلح شفاهى — والكلام هنا لاونج — وفى هذه الحالة سوف تتغير جملة ليفى استراوس التى يشيع اقتباسها (١٩٦٦ ، ص ٢٤٥) ، أقصد قوله : « العقل الوحشى يميل إلى النظرة الكلية » إلى « العقل الشفاهى يميل إلى النظرة الكلية » وكأن تجربة الخمسة قرون الأخيرة منذ فتح أمريكا ليست ذات بال .

وأخيراً فإن الجهد الذى بذله الدكتور حسن البنا فى ترجمة هذا الكتاب ، وتعليقاته على القضايا التى أثارها المؤلف تجعل هذا الكتاب ذا قيمة هامة لكل المشتغلين بالإبداع الأدبى ، الخاص منه والشعبى .

parities between the two cultures, though synchronized, are more than similarities or conformities.

He believes that this disparity is manifest in various forms. But he focuses here on the substantional difference between the Pharaonic and the Ancient Iraqi literature and mythology as regards the concept of heroism and the attributes which he has to acquire before he attains his distinguished position in the cource of the narration.

Abdel Wahab Hanafy's study on Ashoura Festival in the region of "Mout", in El-Dakhlah Oasis, in the Western Desert, *"Ashoura Is by Quades not Rice and Milk!"*, is perhaps a significant step in this direction. The study monitors the folkloric practice of this Festival in the abovementioned region. It reveals the similarities and disparities between the folkloric practices of the same Festival in Upper and Lower Egypt. Thus it sheds light on the factors and reasons beyond such similarity and dispartiy.

There is also a feature on *"El-Maqrouna"*, an Egyptian Folk musical wind instrument. The writer, Mohammad Fathy El-Senousy, explains what its place is among other wind instruments, why it is called so, where it is used, and what its called there. He presents an accurate exposition of its components and musical tones. He concludes that El-Maqrouna is an Arab / Egyptian Bedouin musical Instrument.

In 'El-Fonoun's Tour', there is an illustrated feature on *"Cage Making in the Egyptian Countryside"*, by Dr. Aly Mohammad Mekkawy. In this section there is also a detailed exposition by Nadia El-Senousy of the Symposium on the National Folk Music Troup. The Symposium was organized by the Folk Arts Sector in the course of its program of symposia on the folk traditions.

In "El-Fonoun's Library, Hassan Sorour reviews a recent translation of Walter *G's Orality and Literacy* The Book was translated into Arabic by Dr. Hassan El-Bana Izz El-Din and revised by Dr. Gaber Asfour. It was published in Kuait in Alam El-Ma'rifa.

There is a study of Yemeni folkloric literature, through the ritual of circumcision in Yemen, by Dr. Tala't Abdel Aziz Abu El-Azm. He collected his material from 1988-1992, while he was seconded to Sana University. There he had an opportunity to get in touch with the Yemeni folkloric emotion for four successive years.

Thus his study was a true reflection of this emotion. He did not limit himself to study the folkloric literatare concerning the phenomenon of circumcision, but he is also concerned with monitoring, describing and analysing its elements. He sought to shed light on that phenomenon in such a way that he could offer rich insights into the spiritual realm of Yemeni people.

In his study of the *"Folk Kinetic Expression and Its Relation to the Other Folk Arts"*, which is based on the notion that the kinetic expression is a language similar to speech; since it has its own structure and contributions in different types of communication, Dr. Farouq Ahmed Moustafa points out the role of anthropology in this regard and the importance of kinetic expression, as it was established in a study of Paul Spenser, "Society and kinetic Expression" . He explains some physical movements, the function of kinetic expression and its relation with legacy, and the influencial factors of kinetic expression. The study also describes and analyzes certain forms of kinetic expression as reflected in "folk dancing" in El-Arish community.

In the section of "Folk Texts" Abdel Aziz Refa't presents a folktale *"El-Shater Mohammad"* (Mohammad the Clever". Abdel Aziz recorded the story in the exact dialect of the narrator. He added as well a glossary of the words which would be difficult to the readers who are not familiar with that local dialect.

Then comes a study of Hamdy Abu Kilah, *"Pages From the Book of the Ancient Middle East, Gelgamesh and the Vision of Eternity"*. It is an analytical study of the Sumerian / Akkadian cycle of Gelgamesh, in which the writer argues against the views which emphasizes the similarity between the Mesopotemia. The author goes as far as stating that the differences or dis-

that would show the extent to which such beliefs were acting as tools to support the society and justify its existence. Moreover they do not reveal a background which sustains the idea of the existence of social control over those beliefs. It appears that this deficiency that mars the sources is one of the basic issues which researchers in this field seek to delimit at the present.

Mohammad Omran's *"Religious Singing by Folk Singer – Sources of Narration and Art of Performance"*, seeks to present an identification of the folk regligious singer through his artistic material – musical and poetical – and the specific attributes of this material. The multitude of musical topics related to religion led to a variety of views about the position of this singer and the framework of his topics. The author approaches his topic on three levels: the method of performance, musical instruments, and performer. He, through these three levels and relevant techniques, poetical and musical repertoire, etc., reveals the extent and factors of change and consistency in the field of religious singing in general, which allows us to be closely acquainted with the religious folk singer "El-Sayyit" through the various phases of development of this art from the past until the present.

Professor Nabilah Ibrahim presents a study on *"Artistic Dialogue with the Legacy"*, in which she sought to reveal the dimensions of this dialogue within the Framework of a short story of Said El-Kafrawy, *El-Gamal Ya Abdel Moula El-Gamal* (The Camel "O" Abdel Moula, the Camel) which was issued in a collection of short stories, *"Satr El-Awrah"* (Covering Pudenda).

Professor Nabilah Ebrahim undertakes in this regard an analysis of the story on several levels: the relationship between the dream and reality – the intervention of voices in the narration – the language of narration. She concluded her analysis with the result that Said El-Kafrawi succeeded twice in the story: first he made us live within the heart of the folkloric tradition with its methological and religious dimensions; second he accomplished the ultimate aim of intertextualization, namely, extending the folkloric boundaries with a view to give it a new significance, though this new significance implies the creation of a dialectical situation with the folkloric belief, which makes a thesis and antithesis relationship.

folkloric material should focus on the context in which such material is performed as well as on collecting the material itself together with the accompanying verbal criticism.

This is followed by Dr. Hany's Ibrahim Gaber's *"Historical Cultural conceptions and Its Role in the Rise of folk Plastic Symbolism"*. It is based on a well-established notion that the symbol, by its own nature, is apt to accretion and cultural adaptation in the course of its reaction to cultural development over ages.

Thus symbol accumulates significant accretions which are absorbed into the collective memory. Then it, consciously or uncosciouly, reapears in folk works of art.

In this line of thinking, the writer analyzes some works of plastic artists, comparing between their symbolism and folk symbols with a view to uncovering the historical development of such symbols over the years.

Then comes a study *"Folkloric Beliefs and Superstions, A long Neglected Field of Folkloric Studies"*, by the American folklorist Wiland D. Hand, in which he focuses – in a rather evaluative tone – on the studies and collections which were made in Europe and America, particularly the United States.

He does not seek – as he said – to carry out a survey of the studies in the field of folkloric beliets and superstitions, but rather he aims at defining scopes of study which still need exploration either in America or the United States .

The auther did not limit himself to define each scope, but he also pointed out to the sources and documents which would be useful in studying the beliefs and superstitions of certain extinct trades and activities which still needs study. He also drew attention to some drawbacks in these sources, such as its lack of information concerning the extent of holding such beliefs and superstitions. Besides they do not provide us with explicit indications

tury, folklorists were satisfied of collecting folkloric texts and a minimum of information concerning its sources and record dates to answer the various theortical and methodoligical questions which were posed at the time in order to reconstruct the past historically. This was due to the fact that folklore was then regarded as fragments left from the past that could be reflected and kept alive through tracing them. With the progress in the field of ethnographical field, however, it became apparent that folklore reflects the past as well as the present. Thus, the interest in collecting the context in, which folkloric texts are told, was born out.

The interest in recording the folkloric context grew such extensive, for the above mentioned reasons, that it partially outshadowed the interest in collecting the folkloric signiticance or significations. But it appeared that it is not always possible to assume the meaning(s) of folkloric material only.

This how Dandes approaches his topic. In this regard he suggested the use of "verbal literary criticism" as an auxiliary term to render this meaning, for as there are different interpretations in literary criticism of written works of literature, there is a different literary criticism for every folkloric material. One of the sources of such criticism is the folklore itself; there is a limited number of folkloric expressions on folklore from the texts of which we can deduce verbal literary criticism. Such folkloric expressions are calld by Dandes metafolklore, i.e. the explanatory folkore.

Adding to this source, Dandes points out to another source of verbal literary criticism – that is more explicit and clear-cut than the previous one, namely the explanatory or side comments added by the narrators in the course of telling stories or singing songs. Yet he considers both sources insufficient to work out a complete and useful verbal literary criticism. Thus the compiler has to resort to other procedurces and methods, both strict and systematic, (defined by Dandes) to deduce verbal criticism from the narrators and the audience. He thinks that it is necessary to continue and repeat such attempts in this regard because it is more likely that interpretations are apt to change more than the texts themselves. The future aim of collecting

This Issue

With this issue, *El-Fonoun El-Shabeyah* resumes its contact, through translation, with Europian folkloric studies and researches – theoritical and practical – of distinctive scientific solemnity. With a view to the fact that scientific development, in any discipline, is the fruit of incessant efforts by various scientists in different times, this periodical does not only aim through this resumption at making such studies accessible to the Arabic speaking researchers who may be unable to read them in their original foreign texts or may be unable to obtain such texts, but it aspires also to enrich in general the folkloric study.

This issue opens with a study of the American folklorist Alan Dandes *"Metafolklore and Verbal Literary Criticism"*, in which he attempts to explain how important that folklorists should draw out, actively, the meaning of folkloric material from people and how they could do so. In the 19 th cen-

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Kholy

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE